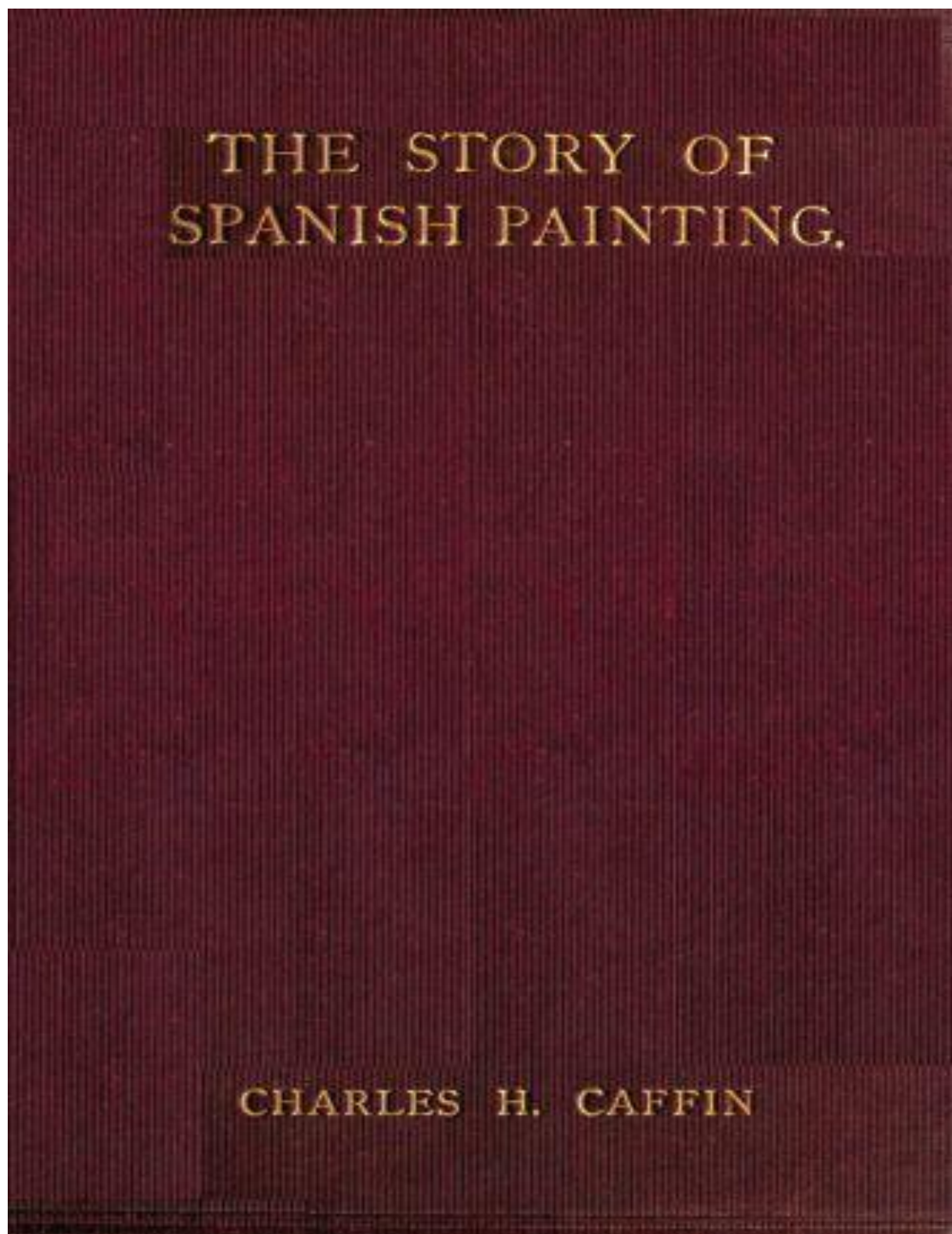


История испанской живописи

Чарльз Х. Каффин



Содержание

[ИСТОРИЯ ИСПАНСКОЙ ЖИВОПИСИ](#)

[СОДЕРЖАНИЕ](#)

[СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ](#)

[ИСТОРИЯ ИСПАНСКОЙ ЖИВОПИСИ](#)

[ГЛАВА I ИСТОРИЯ НАЦИИ](#)

[ГЛАВА II ОСОБЕННОСТИ ИСПАНСКОЙ ЖИВОПИСИ](#)

[ГЛАВА III ПАНОРАМНЫЙ ВЗГЛЯД Часть I: До конца XVI века.](#)

[ГЛАВА IV ПАНОРАМНЫЙ ВЗГЛЯД Часть II: С XVII века до наших дней.](#)

[ВАЛЕНСИЙСКАЯ ШКОЛА, XVII ВЕК](#)

[АНДАЛУЗСКАЯ ШКОЛА XVII ВЕКА](#)

[ГЛАВА V ДОМЕНКО ТЕОТОКОПУЛИ \(ЭЛЬ ГРЕКО\)](#)

[ГЛАВА VI ВЕЛАСКЕС](#)

[ГЛАВА VII МАЗО](#)

[ГЛАВА VIII КАРРЕНЬО](#)

[ГЛАВА IX РИБЕРА \(ЛЮ СПАНЬОЛЕТТО\)](#)

[ГЛАВА X МУРИЛЬО](#)

[ГЛАВА XI КАНО И СУРБАРАН](#)

[ГЛАВА XII ГОЙЯ](#)

[ПОСЛЕСЛОВИЕ](#)

[УКАЗАТЕЛЬ](#)

[ПОЛНАЯ ЛИЦЕНЗИЯ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ](#)

Электронная книга проекта Гутенберг «История испанской живописи»

Эта электронная книга предназначена для бесплатного использования в любой точке США и большинства других стран мира практически без каких-либо ограничений. Вы можете копировать, передавать или повторно использовать ее в соответствии с условиями лицензии проекта «Гутенберг», прилагаемой к этой электронной книге или доступной онлайн по [адресу www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org). Если вы не проживаете в США, перед использованием этой электронной книги вам необходимо ознакомиться с законодательством страны, в которой вы проживаете.

Название: История испанской живописи

Автор: Чарльз Х. Каффин

Дата выпуска: 4 апреля 2019 г. [электронная книга № 59206]

Последнее обновление: 24 января 2021 г.

Язык: английский

Благодарности: Произведено Чаком Грейфом и командой онлайн-корректоров <http://www.pgdp.net> (Этот файл был создан на основе изображений, доступных в Интернет-архиве)

*** НАЧАЛО ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ «ИСТОРИЯ ИСПАНСКОЙ ЖИВОПИСИ» ***

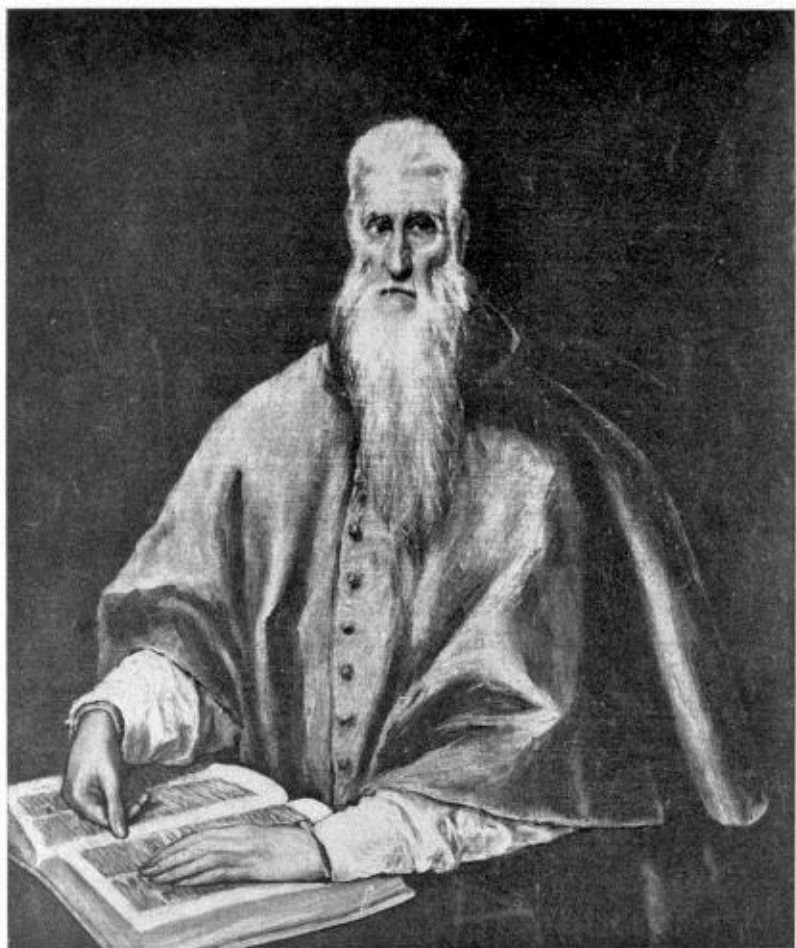
[Содержание.](#)

[Указатель.](#)

[Список иллюстраций](#)

(примечание переписчика электронного текста)

ИСТОРИЯ
О ИСПАНСКОЙ ЖИВОПИСИ



С. ХЕРОМ ЭЛЬ ГРЕКО

КОЛЛЕКЦИЯ МАРКИЗА ДЕ КАСТРО СЕРНА

ИСТОРИЯ ИСПАНСКОЙ ЖИВОПИСИ

ЧАРЛЬЗ Х. КАФФИН

АВТОР КНИГИ «КАК ИЗУЧАТЬ КАРТИНЫ»
«ИСТОРИЯ ГОЛЛАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ»
И Т. Д.



ЛОНДОН, W. C.
T. FISHER UNWIN

1, ADELPHI TERRACE
1910

Авторские права, 1910, принадлежат
THE CENTURY CO.

Опубликовано в ноябре 1910 года

НАПЕЧАТАНО В США ТИПОГРАФИЕЙ THE DE VINNE Press

ЭТА КНИГА ПОСВЯЩАЕТСЯ С БЛАГОДАРНОСТЬЮ АВТОРА С. С.

СОДЕРЖАНИЕ

ГЛАВА	СТРАНИЦА
<u>I ^{Исто}рия нации</u>	<u>3</u>
<u>II Особенности испанской живописи</u>	<u>25</u>
<u>III Панорамный обзор. Часть I. До конца XVI века</u>	<u>40</u>
<u>IV Панорамный обзор. Часть II. С XVII века до наших дней</u>	<u>54</u>
<u>V Доменико Теотокопули (Эль Греко)</u>	<u>66</u>
<u>VI Веласкес</u>	<u>92</u>
<u>VII Мазо</u>	<u>121</u>
<u>VIII Карреньо</u>	<u>131</u>
<u>IX Рибера (Ло Спаньолетто)</u>	<u>136</u>
<u>X Мурильо</u>	<u>148</u>
<u>XI Кано и Сурбаран</u>	<u>161</u>
<u>XII Гойя</u>	<u>171</u>
<u>ПОСЛЕСЛОВИЕ</u>	<u>191</u>
<u>УКАЗАТЕЛЬ</u>	<u>197</u>

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Святой Иероним

Эль Греко

Фронтиспис

СТРАНИЦА
НАПРОТИВ

Католические короли на молитве

Кастильская школа, XV век

18

По фотографии J. Laurent & Co., Мадрид.

<u>Святая Урсула</u>	<i>Испанская школа, XV век</i>	<u>31</u>
<u>Явление Богородицы монахам-бернардинцам</u>	<i>⁹ Педро Берругете</i>	<u>37</u>
<u>Святой Стефан, ведомый на мученичество</u>	<i>Хуан де Хуанес</i>	<u>44</u>
По фотографии J. Laurent & Co., Мадрид.		
<u>Снятие с креста</u>	<i>Педро Кампанья</i>	<u>51</u>
По фотографии Андерсона, Рим.		
<u>Представление Иисуса в храме</u>	<i>Луис Моралес</i>	<u>62</u>
По фотографии J. Laurent & Co., Мадрид.		
<u>Распятие</u>	<i>Эль Греко</i>	<u>70</u>
<u>Сан-Маурисио и его Фиванский легион</u>	<i>Эль Греко</i>	<u>75</u>
<u>Похороны графа Оргаса</u>	<i>Эль Греко</i>	<u>76</u>
<u>Крещение Христа</u>	<i>Эль Греко</i>	<u>81</u>
<u>Дева Мария и святые</u>	<i>Эль Греко</i>	<u>85</u>
<u>Филипп IV, Старый</u>	<i>Веласкес</i>	<u>92</u>
<u>Конный портрет Филиппа IV</u>	<i>Веласкес</i>	<u>96</u>
<u>Актер по имени «Дон Хуан де Аустрия»</u>	<i>Веласкес</i>	<u>100</u>
<u>«Прядильщицы»</u>	<i>Веласкес</i>	<u>109</u>
<u>Лас-Мениньяс (Фрейлины)</u>	<i>Веласкес</i>	<u>114</u>
<u>Донья Мариана Австрийская</u>	<i>Веласкес</i>	<u>119</u>
<u>Донья Мариана де Аустрия</u>	<i>Хуан Баутиста Мартинес дель Мазо</i>	<u>122</u>
<u>Фонтан тритонов</u>	<i>Хуан Баутиста Мартинес дель Мазо</i>	<u>127</u>
<u>Карл II</u>	<i>Карреньо</i>	<u>132</u>
С фотографии Андерсона, Рим.		
<u>Святой отшельник</u>	<i>Рибера</i>	<u>141</u>
<u>Чудо с хлебами и рыбами</u>	<i>Мурильо</i>	
<u>Моисей ударяет по скале</u>		<u>150</u>
<u>Святые Юста и Руфина</u>	<i>Мурильо</i>	<u>155</u>
<u>Апофеоз святого Фомы Аквинского</u>	<i>Франсиско де Сурбаран</i>	<u>163</u>
По фотографии Андерсона, Рим.		
<u>Чудо святого Уго</u>	<i>Франсиско де Сурбаран</i>	<u>166</u>
По фотографии Андерсона, Рим.		
<u>Карл IV и королевская семья</u>	<i>Гойя</i>	<u>171</u>
<u>Майя, обнаженная</u>	<i>Гойя</i>	<u>174</u>
<u>Королева Мария Луиза на лошади</u>	<i>Гойя</i>	<u>183</u>
<u>Судьбы</u>	<i>Гойя</i>	<u>184</u>

[Сцена 3 мая 1808 года](#)

Гойя

[189](#)

[На балконе](#)

Гойя

[190](#)

ИСТОРИЯ ИСПАНСКОЙ ЖИВОПИСИ

ГЛАВА I

ИСТОРИЯ НАЦИИ

В 1492 году католические монархи Фердинанд и Изабелла торжественно вступили в Гранаду. Последний оплот мавританского господства, подорванный распрями внутри ислама, пал перед объединенными христианскими королевствами Леона, Кастилии и Арагона. Испания стала единой страной и, благодаря своей длительной, почти восьмисотлетней борьбе с неверными, выступила в качестве признанного и самосознательного защитника католицизма. В том же году Колумб под покровительством католических монархов открыл Новый Свет. Таким образом, эта дата знаменует собой эпоху, которая завершает прошлое и становится отправной точкой новой эры. История испанской живописи тесно связана с последующим развитием и упадком страны, но большую часть своих особенностей она обязана условиям, предшествовавшим полному объединению страны.

Всегда интересно и, как правило, поучительно представить себе исторический контекст, в котором постепенно развивалось искусство той или иной страны. Но в случае с испанской живописью это просто необходимо. Ведь искусство Испании было, в своей сути и духе, частью испанского характера, сформированного и вдохновленного расовыми, историческими и географическими условиями, из которых оно выросло. Не принимая во внимание все это, невозможно понять, а тем более сочувственно оценить, последовательно индивидуальный характер этой школы живописи.

.....

В первую очередь необходимо осознать значение того факта, что Испания — горная страна, не только отделенная от остальной Европы, но и разделенная внутри себя крутыми барьерами. Они проходят в целом с запада на восток: это крутые колоссальные стены вулканического происхождения, с величественными массивами, изрезанными линиями горизонта и часто заваленными хаотичными обломками ледниковых моренов. Это водоразделы рек, которые не подходят для судоходства; в дождливый сезон они пенятся и разливаются, а в засуху сжимаются до вялых луж среди каменистого дна. Они пересекают участки страны, которые варьируются от узких долин, где земледелие скучивается в заветных участках почвы, до широко раскинувшихся вегас, плоскогорий и равнин, с которых благодаря неустанному труду можно получить щедрые урожаи. Здесь открываются великолепные виды, окружающие вас далеко простирающимися холмистыми просторами, окаймленными величественными плавными склонами предгорий, которые образуют передовые посты последнего барьера горных хребтов.

Это небольшая страна, всего в три раза превышающая по площади Англию, ограниченная естественными преградами, но зато спроектированная природой в большом масштабе; страна, которая поражает воображение и в еще большей степени, чем горные страны, побуждает к независимости, индивидуализму и смелости. Это страна, которая кажется созданной для борьбы, где горстка решительных людей может упорно сопротивляться огромному превосходству противника. В прошлом они делали это в реальных военных действиях, а сегодня — в мирной борьбе, которую этот выносливый народ ведет постоянно против экстремальных климатических условий. Хотя в большинстве своем они все еще используют сельскохозяйственные орудия, изобретенные Тубалом Каином, они унаследовали от римской и мавританской оккупации систему орошения и террасирования, которая заставляет стыдиться беззаботные методы ведения сельского хозяйства во многих странах, считающих себя более просвещенными. Необходимость уделять все внимание своему ближайшему окружению и отсутствие внешнего влияния с ранних лет сделали этот народ нацией индивидуалистов, реалистов и консерваторов. Эти качества стали настолько присущи ему, что когда испанцы смешались с внешним миром, как это произошло, в частности, во время завоевания Испанской Америки и войн с Европой, это только укрепило их консерватизм на

родине. Когда они заимствовали что-то из-за границы, например, в искусстве, это было только для того, чтобы придать приобретенным впечатлениям форму и цвет, соответствующие их индивидуалистическому и реалистичному отношению к жизни.

.....

Самые ранние жители полуострова известны как иберийцы (); около 500 г. до н. э. к ним присоединилась ветвь кельтского народа. Эти кельтиберийцы оставались бесспорными владельцами страны, пока не были втянуты в водоворот, вызванный соперничеством Рима и Карфагена. Последний основал колонии вдоль южного побережья и постепенно распространил свою власть на внутренние районы, обращаясь с коренным населением, как обычно, с подозрением и жестокостью. Римляне, преследуя своего традиционного врага, сначала потерпели решительные поражения. Тогда Сципион Младший предложил себя сенату и народу Рима в качестве генерала. Его отец и дядя были убиты в сражении в Испании; он желал отомстить за их смерть и сокрушить врагов Рима. Хотя ему было всего двадцать четыре года, он обладал гением военного лидера и государственного деятеля. Вдохновляя разбитые ряды римских ветеранов и ведя их к победе над карфагенянами, он проводил в отношении испанцев политику доверия и примирения, которая привела их к лояльному принятию римского правления. Подобную политику проводил Суэтоний в более поздние годы, когда Испания стала полем битвы соперничающих фракций, раздиравших Рим. Ее продолжил Юлий Цезарь, когда он сражался с Помпеем на испанской земле, а позже Август, когда, став правителем римского мира, он мирно завершил завоевание Испании.

С тех пор Испания была самой излюбленной, лояльной и процветающей провинцией империи. Сначала римские ветераны, уходящие в отставку, женились на испанских женщинах и оседали как фермеры, постепенно внедряя порядок и научные методы, которыми так справедливо славятся римляне. Стабильные условия, плодородие почвы и красота страны со временем привлекли богатство и культуру столицы. Испания стала, как «провинция» на юге Франции, полем для капиталистического предпринимательства, а также курортом для тех, кто склонялся к изысканной жизни. Она процветала в искусстве и науке и обогатилась некоторыми из лучших проявлений римского гения в области инженерии. Ее пшеничные поля кормили пролетариат столицы, а ее сыновья пополняли ряды государственных деятелей и литераторов. Она стала, в лучшем смысле этого слова, более римской, чем сама Италия. Этот период великолепного процветания длился четыреста лет, пока не был поглощен, как и вся остальная римская цивилизация, потоком готских нашествий.

Ветвью германской семьи, которая захватила Испанию, были вестготы, которые сохраняли господство и династию королей в течение двухсот лет. Но, хотя изнеженность, вызванная провинциальной роскошью, сделала кельтиберийско-римлянина легкой жертвой энергичного натиска северной расы, он был достаточно упрям, чтобы сохранить первоначальный дух горца и приобретенную любовь к порядку, чтобы избежать хаоса и упадка, которые охватили остальную часть империи, и вновь проявить свой инстинкт к ассимиляции. Смешение, которое последовало за этим и стало испанской расой, как она известна в более поздней истории, характерно отражено в языке, который постепенно развивался. Для этот язык, хотя и покрытый северными формами, остается в корне римским. В этой гибридной расе испанский элемент оказался самым выраженным и устойчивым. Его консерватизм, фаза независимости и исключительности, которую мы уже отмечали, ярко проявился в великой арианской полемике, угрожавшей целостности Западной Церкви. Из всех германских племен только вестготы отреклись от «ереси». Их король Реккард в результате получил титул первого католического правителя Испании. То, с какой решимостью последующие правители придерживались этого отличия, а их подданные подчинялись связанному с ним политическим и религиозным обязательствам, является одной из наиболее заметных черт испанской истории. Это серьезно повлияло на национальную жизнь, отношение к другим народам, а также на развитие и характер испанского искусства.

Между тем смешение кровей не смогло спасти вестготское королевство от судьбы, которая постигла все германские правительства, основанные на руинах Империи. Оно не стало исключением из тенденции к распаду и таким образом стало легкой добычей для нападений объединенного ислама.

Менее чем через сто лет после смерти Мухаммеда мусульманская вера распространилась из Аравии через Сирию и Малую Азию в Персию и Индию, а на западе она захватила Египет и проникла вдоль северного побережья Африки до Геркулесовых столбов. Таким образом, в 711 году н. э. она перешла в Испанию. Хотя лидеры под командованием Мусы, наместника Омейядского халифата Дамаска, были все арабами, они привлекли в свою армию воинственные племена Мавритании, древнего королевства, которое сейчас представляют Марокко и Алжир. Отсюда и произошло название мавров (Maŭri), которое отличает завоевателей Испании. Двадцати лет хватило, чтобы они стали хозяевами полуострова, и только небольшая северо-западная страна Астурия сохранила свою независимость. Еще через двадцать лет распад проник и в ряды завоевателей. Абд-ер-Рахман основал независимый халифат в Кордове. Его амбицией было поднять его до такого положения в западном мире, какое занимали Багдад, Дамаск и Дели на Востоке; кроме того, сделать Кордову Меккой верующих на Западе. Так этот халиф начал строительство Мескиты, или главной мечети, которая под руководством последующих халифов была расширена и украшена, пока не стала достойным памятником идеалам ислама в период его величайшего расцвета и благороднейшего просвещения. На протяжении почти трехсот лет Кордова была центром упорядоченного правительства, которое не только способствовало развитию искусств и ремесел в городах и распространило свою сеть высокоорганизованного сельскохозяйственного труда по всей стране, но и создало университет философии и науки, который сделал ее прибежищем ученых, не только мусульман, но и христиан. Кордова, по сути, сыграла заметную роль в той фазе мусульманского господства, которую часто упускают из виду: она внесла свой вклад в сохранение и развитие эллинской культуры, которая в противном случае могла бы быть утрачена в темные века, последовавшие за падением Римской империи.

Между тем дух христианской Испании, хотя и был сломлен (), но не был уничтожен. Его оплотом сначала было маленькое королевство Астурия. Альфонсо I не только сопротивлялся завоеванию, но и отвоевал у мавров провинции Галисия и Кантабрия. С северо-западных крепостей полуострова началось неуклонное продвижение на юг, которое, несмотря на многочисленные неудачи, не прекращалось до тех пор, пока захватчики не были отброшены обратно в Африку. Вкратце, это история постепенного укрепления христианской власти, сопровождавшаяся соответствующим распадом мусульманской. Леон объединился с другими провинциями, за ним последовала Кастилия, в то время как халифат Кордовы разделился на несколько династий. Затем, когда из Африки прибыла соперничающая секта альморавидов и начала войну против своих единоверцев, Альфонсо IV Кастильский принял титул императора и захватил Толедо и Валенсию. Позже завоевания альморавидов были отняты у них другими пришельцами из Африки, фанатичной сектой альмохадов. Воодушевленные этими разногласиями, христианские государства впервые посылают своих представителей на национальное собрание. Первые Кортесы собираются в Бургосе. Шесть лет спустя христиане терпят поражение, но восстанавливают свои силы и наносят маврам тяжелый удар в битве при Лас-Навас-де-Толоса. За этим следуют неоднократные удары, продолжавшиеся почти сорок лет, пока мавританская власть не была отброшена и к 1251 году не ограничилась исключительно королевством Гранада.

Затем в течение двухсот сорока лет наступило относительное затишье. Под просвещенным правлением династии Насридов провинция Гранада процветала, что способствовало установлению дружеских отношений даже с христианами. Богатство, полученное от ее рудников, промышленности и сельского хозяйства, превосходило богатство древнего халифата Кордовы. Этот период фактически представлял собой Золотой век мавританской цивилизации в Испании, цветок и символ которой сохранился до наших дней, хотя и лишенный большей части своего великолепия, в по-прежнему изысканном дворце Альгамбра. Правители Гранады так искусно

умиротворяли христиан с помощью договоров и других средств, что их правление могло бы продолжаться бесконечно, если бы не две причины: внутренние разногласия и твердое намерение Фердинанда и Изабеллы выполнить свои обязательства как католических королей. Они жили ради цели изгнания неверных, и соперничество между двумя великими мавританскими племенами, Зегри и Абенсеррагес, дало им такую возможность. В результате трон занял молодой слабохарактерный Боабдил. Он попал в руки Фердинанда и Изабеллы в битве при Лусене и согласился сохранять нейтралитет, пока они атаковали прибрежные города Гранады. Наконец они появились перед самой Гранадой, и Боабдил, после отчаянных, но тщетных попыток противостоять им, был вынужден подписать мирный договор, по которому город был сдан. Десять лет спустя последние мавры были изгнаны из Испании или вынуждены принять крещение.

Прежде чем продолжить рассказ, стоит рассмотреть влияние, которое эта долгая борьба, длившаяся семьсот восемьдесят лет, оказала на испанский характер. Во-первых, она объединила нацию в одно целое; не благодаря внезапному всплеску патриотического энтузиазма, а в результате медленного и болезненного процесса, в котором патриотизм был испытан в горниле невзгод, закален и закалился на наковальне терпения и проверен долгим опытом. Его качества были резкими, бескомпромиссными, решительно полными. Испанец стал героем для самого себя; самодостаточным и независимым; осознавая свое превосходство и облекая его мантией высокомерной исключительности. Он научился полагаться на себя и оправдал свою уверенность победой, с трудом завоеванной и дорого купленной; он был *испанцем* — *verbum sat*. Но он был больше, чем патриот; он был паладином веры, рыцарем креста, солдатом христианства, защитником Святой католической церкви. Сознание этого поддерживало его в бедствиях, ускоряло его силы в часы бдения, воодушевляло его на атаку и увенчивало как победы, так и поражения божественной славой. В нем горела интенсивная страсть духовного экстаза. Он был одновременно человеком действия, жестким и практичным, и благочестивым мечтателем, фанатиком и провидцем. Как это смешение качеств повлияло на испанское искусство, сделав его, с одной стороны, ярко национальным, а с другой — продуктом натуралистического метода и высоко благочестивых мотивов, станет ясно в ходе нашего рассказа.

.....

Возможно, несчастьем Испании было то, что за ее победами над маврами не последовал период стабильности. Ведь она уже вступила на путь блестящих достижений в искусствах мира. Под покровительством королевы Изабеллы и прелатов, таких как кардинал Сименес де Сиснерос, архиепископ Толедо, чья власть соперничала с властью короны, были начаты великие архитектурные работы, а для их украшения из Фландрии и Германии были приглашены скульпторы и художники. Обучение еще больше поощрялось благодаря основанию нового университета в Алкала-де-Энарес в дополнение к знаменитому университету в Саламанке, а литераторы и художники были желанными гостями и почетными лицами при дворе. Среди них выделяются имена Пульгара, первого историка Кастилии, Кота, первого испанского драматурга, и Ринкона, самого раннего из местных художников. Шестнадцатый век, по сути, начался с блестящего рассвета, полного обещаний для новой нации, если бы только у нее было время для консолидации и естественного развития своих ресурсов. Но она почти сразу же была втянута в водоворот иностранных завоеваний.

С одной стороны, она оказалась вовлеченной в дела Неаполитанского королевства, которое было завоевано испанским генералом Гонсальво де Кордова; с другой стороны, буллой испанского папы Борджиа Александра VI ей были переданы все завоевания, которые она могла совершить в Новом Свете. В обоих случаях непосредственные результаты, возможно, можно считать благом, но за ними последовали катастрофические для нации и испанского характера последствия. Оккупация Неаполя привела страну в соприкосновение с итальянской цивилизацией, которая тогда приближалась к своему расцвету, но ввергла ее в водоворот европейских интриг и войн. Из Америки начали поступать богатства, но ценой национальной деморализации (). Завоевание

слабых народов, плохо вооруженных наступательным и оборонительным оружием, легко могло привести к жестокости и общему ослаблению подлинного воинского духа, а жажда золота, которая вскоре начала вдохновлять его, превратила этих защитников веры в жестоких пиратов и грабителей. Кроме того, это ослабило энергию нации внутри страны. Ведь зачем усердно разрабатывать ресурсы страны, когда в нее хлынул поток богатства из-за границы? Таким образом, национальный прогресс был остановлен и со временем задушен, в то время как поступающие богатства вскоре начали уходить на расточительные расходы на бесполезные европейские войны. Это стало безумной авантюрой, в которой духовные качества испанского характера были подавлены опьянением властью, а его исключительность и гордость ослепили нацию перед неизбежной катастрофой.

Фактом, предшествовавшим всем этим причинам национального упадка, было то, что еще до завоевания Гранады католические монархи учредили Инквизицию. С помощью этого дьявольского механизма, действовавшего во имя Бога и католической веры, испанцы пытались сдерживать прогресс Европы и фактически подавили свой собственный. Со временем они изгнали с полуострова евреев, которые в Испании были в числе первых в области образования и промышленной энергии; мавров и, наконец, мавританцев, потомков христианизированных мавров и испанцев, которые сохранили ремесла, в которых мавры были так искусны. Таким образом, предпринимательство было изгнано, и Испания сознательно взяла на себя роль реакционера, противостоящего прогрессивным изменениям (). Со временем Англия и Голландия отняли у нее ее ресурсы в Новом Свете. Она сжалась в пределах своего полуострова, который уже был лишен инициативы и продуктивности. Со временем все, что осталось от ее гордых владений, — это догматическая форма католической религии. Она перестала быть духовным вдохновением и перешла в фазу сентиментализма, откуда сократилась до простого формализма, существующего среди безбожия и морального упадка.

.....

В последнем предложении мы предвосхитили национальный упадок XVIII века, последовавший за истощением предыдущего. Остается подвести итог событиям, которые произошли в промежутке. Преемниками Фердинанда и Изабеллы стали их внук Карл I Испанский, более известный как император Карл V Германии. Он был сыном их дочери Джоанны, которая была замужем за эрцгерцогом Филиппом Австрийским, сыном императора Максимилиана Германии. Таким образом, Карл привел Испанию под власть великого рода Габсбургов, который до сих пор дает монархов Германии и Австрии. Иоанна умерла в сумасшествии, и пятно ее болезни прилипло к ее потомкам. Карл I, родившийся в Генте в 1500 году и получивший образование во Фландрии, после смерти своего отца в 1506 году унаследовал Нидерланды. После смерти Фердинанда в 1516 году он стал королем Испании, а в 1519 году был избран императором Германии, победив своего соперника Франциска I Французского. Соперничество между этими двумя привело к затяжной войне, которая велась главным образом в Италии (), на владение которой каждый из них возлагал свои амбиции. Франциск был взят в плен в битве при Павии в 1527 году и вынужден подписать мирный договор, но война возобновилась два года спустя, и войска Карла под командованием перебежчика-француза, коннетабля Бурбона, вошли в Рим, разграбили его и взяли в плен папу. Однако это было лишь эпизодом в политической игре, поскольку Карл, как и подобало внуку католических королей, был стойким защитником веры и стремился навязать ее своим протестантским подданным в Германии и Нидерландах. Ради блага их душ он подверг их разрушительным последствиям войны и ужасам инквизиции, а для наполнения своей военной казны обложил их штрафами и налогами. Затем, в возрасте пятидесяти пяти лет, измученный душевно и физически своими героическими усилиями во имя католицизма и собственных амбиций, а также различными формами самопотворства, он передал императорскую корону своему брату Фердинанду, а королевство Испания и свои «дорогие Нидерланды» — своему сыну Филиппу. Сам он, под предлогом заботы о благополучии своей души, удалился в монастырь Сан-Хусте, откуда продолжал вмешиваться в дела государства, тем временем пребывая

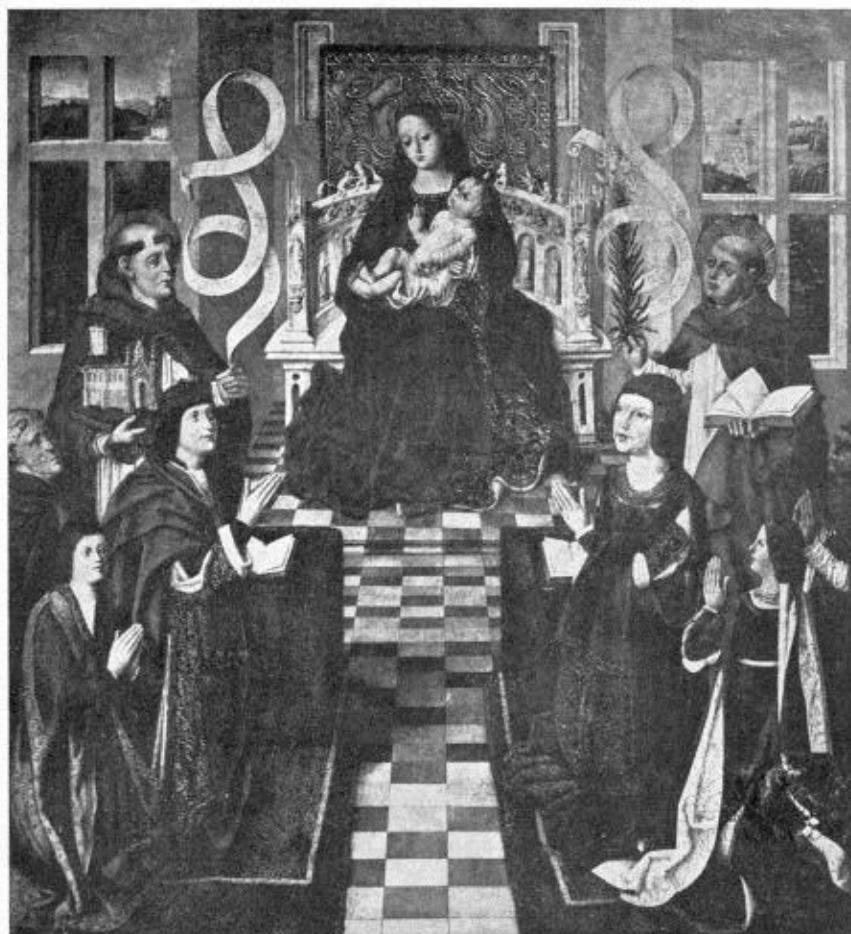
в излишествах и собирая коллекцию часов. Из его спальни открывался вид на главный алтарь церкви, и она была украшена картиной Тициана «*Слава*», на которой художник изобразил бывшего императора в белой мантии, которого приветствует Дева Мария у престола Бога, а его полный надежд сын Филипп находится среди смертных, которые с благоговением взирают на имперский апофеоз.

Увы! Филипп обладал упорством своего отца, но не его гением. Между тем времена менялись, а он этого не замечал. Деспотизм, будь то религиозный или политический, больше не мог оставаться бесспорным. То, что Нидерланды терпели от Карла, они отказались терпеть от его сына. Тем более что, в то время как его отец наказывал их кнутами, он, в лице невыразимого Альвы, наказывал их скорпионами. Объединенные провинции восстали, и остаток жизни Филиппа прошел в тщетных попытках подавить голландских патриотов и англичан, которые в той или иной степени поддерживали их дело. Тем временем флоты обеих стран сметали испанцев с открытого моря. Когда Филипп умер в 1598 году, он оставил своему сыну, Филиппу III, в наследство бесплодную зарубежную войну, разрушенную торговлю и обедневшую казну. В качестве вечного памятника себе он оставил Эскориал.

Упадок престижа и процветания Испании ускорил Филипп III, человек легкомысленный, который даже отказался принимать активное участие в выборе своей собственной жены. Он вяло продолжал украшать дворцы, построенные его отцом, и мягко позиционировал себя как покровитель искусств. Под его слабым правлением власть короны ослабела, а власть дворянства соответственно усилилась; и, вероятно, именно им, а не самому королю, следует приписывать преступление и экономическую ошибку окончательного изгнания мавританцев. Случайный блеск добавляют правлению этого короля и его отца гении Сервантеса, Лопе де Вега, драматурга, и великого художника Эль Греко.

Вступив на престол в возрасте семнадцати лет, Филипп IV передал управление своим фаворитом и премьер-министром, графом-герцогом Оливаресом, чья идея государственного управления заключалась в том, чтобы держать своего королевского повелителя как можно дальше в неведении о надвигающейся гибели королевства. С этой целью он возобновил войну с Голландией, которая была прервана двенадцатилетним перемирием, и, не добившись никаких решающих результатов, кроме растраты доходов, продлил ее до окончательного признания независимости Голландии в 1648 году. Более восьмидесяти лет ушло на попытки вернуть время назад, к принципам и методам средневековья, и в результате гордая империя, основанная католическими королями Фердинандом и Изабеллой, была лишена своей жизненной силы. Колониальные владения начали одно за другим переходить в руки иностранцев, а сама Испания была ослаблена и деморализована. Между тем Филипп играл роль мецената в том, что оказалось Золотым веком испанской литературы и искусства.

Среди имен, придавших блеск двору, были ветеран Лопе де Вега; Кальдерон, автор, среди прочих драм, «Комедий о плаще и мече»; Велес де Гевара, драматург и романист, чья «Эль Диабло Кохуэло» послужила оригиналом для «Ле Диабль Буату» Ле Сажа; поэт Луис де Гонгора; сатирик Кеведо; историк Бартоломе Аргенсола и Антонио де Солис, поэт, драматург и автор «Истории завоевания Мексики». Сам Филипп с полным основанием позиционировал себя как поэт и музыкант и даже участвовал в качестве актера в музыкальных и драматических представлениях, которые



КАТОЛИЧЕСКИЕ КОРОЛИ
НА МОЛИТВЕ

КАСТИЛЬСКАЯ ШКОЛА
XV ВЕК

ПРАДО

оживлял скучную жизнь двора в дворце Буэн-Ретиро. Он также был талантливым художником-любителем, умело рисовал и писал картины. Это, несомненно, помогло ему оценить достоинства Веласкеса, который для мира за пределами Испании представляет собой наиболее значимую фигуру в его жизни. Дружба Филиппа с художником, который был на пять лет старше его, длилась тридцать семь лет, за исключением коротких перерывов, когда один из них путешествовал, и продолжалась до самой смерти Веласкеса. Именно это и интересует исследователей истории и искусства. Это обеспечила Филиппу IV признание, которого он не получил бы благодаря своему политическому значению.

Растущая бессильность испанской королевской династии Габсбургов достигла своего апогея при сыне Филиппа, Карле II. Достаточно одного взгляда на портрет последнего, написанный Хуаном Карреньо, чтобы понять, какому физическому и умственному вырождению подвергся этот род. Тип, как его можно увидеть на конном портрете Тициана, изображающем его прапрадеда, Карла I Испанского и V Немецкого, уже ненормален. Серые глаза, несмотря на всю свою строгость и пронзительность, имеют жалостливый оттенок меланхолии; нижняя челюсть выступает, как у обезьяны. Но подбородок массивный, что свидетельствует как о силе, так и о жестокости. У Филиппа II, как он изображен на портрете Тициана в Прадо, лицо удлинилось; глаза утратили свой пронзительный взгляд и, хотя не менее меланхоличны, имеют выражение преднамеренной жестокости. Грубость нижней части лица проявляется в преувеличенной чувственности вывернутой нижней губы, под которой находится заостренный подбородок (),

вызывающий ассоциации со смесью слабости и мелочной упрямости. На конном портрете Филиппа III, который, как предполагается, был написан Бартоломе Гонсалесом и эффективно отретуширован Веласкесом, голова монарха немного откинута назад, что, вероятно, с намерением смягчает выпячивание нижней части. Но подбородок слабо заострен, нижняя губа свисает, а глаза выглядят пустыми, что подчеркивается мягкой яростью закрученных вверх усов. Это лицо тщеславное, глупое и довольно обычное. По крайней мере, последнее качество отсутствует в портретах Филиппа IV. Лицо, особенно в молодости, отражает внутреннюю утонченность короля, но его длина стала преувеличенной, выпяченная нижняя губа и челюсть раздуты и мясисты, слабо чувственные, а глаза апатичны. Выражение лица в целом носит почти изношенный характер, который может быть возбужден к случайной бдительности только стимулом тривиальных возбуждений. Наконец, на портрете Карлоса II, написанном Карреньо (с. 132), прослеживается полное исчезновение активных способностей, скорее мягкая чувственность, чем чувственность, устойчивый взгляд апатии и глубокая депрессия религиозного мономаньяка.

Карлу было едва четыре года, когда смерть его отца в 1665 году сделала его королем обанкротившейся страны. Политика королевы-матери, чье регентство отличалось политической некомпетентностью и личными любовными интригами, заключалась в том, чтобы держать своего сына в как можно более детском состоянии. И когда он достиг совершеннолетия в возрасте пятнадцати лет и заменил влияние своей матери влиянием Дона Хуана Австрийского, последний также интриговал, чтобы удержать своего господина в состоянии умственной темноты и зависимости. Таким образом, Карл стал жертвой как расового вырождения, так и срыва развития. Естественным результатом этого стала полная неспособность управлять собой или другими. Он избегал государственных дел, мягко поддерживал искусство, насколько позволяла обнищавшая казна, и погрузился в религиозную манию, которая находила удовлетворение в посещении автодафе и протирании себя в актах личного покаяния. Умерший бездетным в 1700 году, он привел династию Габсбургов к бесславной кончине, и престол перешел к ветви семьи Бурбонов.

Корона была предложена испанским народом Филиппу, внуку Людовика XIV. Он был племянником покойного короля, будучи сыном дочери Филиппа IV Марии Терезии и Людовика XIV. Однако, когда этот брак был заключен, Людовик явно отказался от всех прав на испанский трон, как от своего имени, так и от имени своих наследников; и этот отказ был подтвержден Кортесами. Между тем, другая сестра Карла II была замужем за Леопольдом, императором Германии. Она также отказалась от своих прав на испанскую корону, но это соглашение не было ратифицировано Кортесами. Это дало повод курфюрсту Баварии, который женился на ее дочери, претендовать на престол в противовес Филиппу. Третьим претендентом был сам император Леопольд, который, однако, отказался от своих прав в пользу своего второго сына, эрцгерцога Карла. Спор продолжался еще при жизни покойного короля, и Людовик XIV заключил договор с Англией и Голландией, признавая права курфюрста Баварии. Однако когда корона была предложена Филиппу и принята от его имени Людовиком XIV, Англия и Голландия заключили коалицию с Австрией и Германией, чтобы заставить признать эрцгерцога Карла. Так началась тринадцатилетняя война за испанское наследство, в которой Мальборо одержал ряд побед над французами и баварцами, эрцгерцог опустошил полуостров, а английский и голландский флоты грабили испанские торговые суда и захватили Гибралтар. Наконец, Утрехтским договором 1714 года было ратифицировано право наследования Филиппа V.

Он был воспитан Людовиком XIV так, что не желал и не мог участвовать в политических делах. В то время как страна продолжала участвовать в катастрофических зарубежных войнах, этот *roi fainéant* развлекался строительством летнего дворца и разбивкой садов, оба в французском стиле. Он также пригласил французского портретиста Ван Лоо. Однако следует добавить, что запас испанских художников был исчерпан. Национальное искусство в то время было практически мертво. Оно оставалось таким на протяжении тринадцати лет правления его сына Фердинанда VI, хотя тот пытался оживить его, учредив Академию Сан-Фернандо. Преемником этого короля стал его брат Карл III, который уже прославился своим мудрым правлением в Королевстве Обеих

Сицилий. Его портрет, написанный Гойей, в костюме спортсмена, показывает его как человека неловкого телосложения и непривлекательного, хотя и доброго и проницательного лица. Он проявил себя щедрым покровителем второстепенных художников, пригласив к своему двору немецкого живописца Рафаэля Менгса и венецианца Тьеполо, построил нынешнюю галерею Прадо и издал указ, запрещающий вывоз картин великих мастеров Испании. По-видимому, он догадывался о гениальности Гойи, который, однако, стал известен только после смены Карла IV.

Карл IV был любезным идиотом, а его королева Мария Луиза — бесстыдной героиней громкого скандала. Один из ее фаворитов, Мануэль Годой, продвинувшийся из рядовых гвардейцев до титула герцога Алькудии, был наделен обязанностями премьер-министра. Втянув страну в череду войн с Францией и Англией, он в конце концов примкнул к делу Наполеона и поддержал его замысел посадить своего брата Жозефа на испанский трон. Французы вторглись в Испанию в 1808 году и заставили Карла отречься от престола. Но в том же году испанцы поднялись против захватчиков, и англичане пришли им на помощь. Затем последовала Пиренейская война, в ходе которой Веллингтон постепенно изгнал французские войска, но не прежде, чем они разграбили соборы и церкви и увезли большое количество лучших произведений искусства. Маршал Сульт, обладавший хищническими инстинктами беспринципного торговца, послал своих эмиссаров вперед армии. Вооруженные «Словарем художников и картин» Сеана Бермудеса, они выявляли и изымали самые известные полотна, которые маршал заставлял их владельцев продавать на своих условиях. По окончании войны многие из них были возвращены Испании в соответствии с условиями мирного договора, но ряд шедевров уже прошел через алчные руки Сульта и попал в публичные и частные галереи Европы.

Этот мирный договор, восстановивший на троне сына Карла, Фердинанда VII, положил конец истории Испании в том, что касается роста, развития и упадка ее национального искусства. С 1814 года в стране были известные художники, но их число было недостаточно для создания школы или даже заметного художественного движения. При слабых и постоянно меняющихся правительствах, контролируемых церковью и существующих в основном для сбора налогов, ее искусство, как и ее торговля и промышленность, пришло в почти незначительное состояние, из которого только недавно появились признаки восстановления.

ГЛАВА II

ХАРАКТЕРИСТИКИ ИСПАНСКОЙ ЖИВОПИСИ

ИСПАНСКАЯ живопись, насколько она представляет собой школу, необычайно ограничена в своем охвате и жестко очерчена. Отчасти это объясняется расовым характером, эгоцентричным и консервативным, из которого она выросла, отчасти — влияниями, которые непосредственно сформировали ее развитие. Ведь она развивалась под покровительством короны и церкви. И ни в теории, ни на практике они не были антагонистичны друг другу. Церковь была воплощением веры, корона — ее защитником: усилия обеих были объединены для сохранения веры от вторжения гуманизма и протестантизма. Поэтому искусство Испании, хотя и могло быть связано с портретной живописью, обнаружило свои основные характеристики как интерпретатор библейских историй и святого знания, а также как призыв к вере и благочестивой жизни. Его домом было священное здание, где оно украшало стены, своды и потолки или возвышалось над церемониальным алтарем. Его язык в основном был языком народным; священные образы переводились на язык общеизвестных понятий, а их тайны — на язык общего опыта. В результате это было натуралистическое искусство.

Если бы испанские художники рисовали для широкой публики или следовали своим собственным склонностям в погоне за красотой, они, несомненно, разработали бы направления жанровой и натюрмортной живописи, которые могли бы соперничать с работами голландских художников, поскольку они испытывали похожую любовь к интимной красоте простых вещей, окружающих их. Но поскольку им приходилось обращаться к широким массам в основном через церковь, которая не только заказывала сюжеты, но и предписывала их интерпретацию, они достигали самовыражения через религиозные картины, которые носили характер сакрального жанра. Однако этот испанский жанр уступает светскому жанру Голландии или сакральному жанру старинных фламандских религиозных картин. Он обладает качеством очевидности, которое не заметно ни в одном из последних. Его мотив, безусловно, в меньшей степени заключается в эстетическом наслаждении красотой, а в большей степени подвержен влиянию практического намерения завершить историю.

Я сомневаюсь, что исследователь испанской живописи, особенно если он посещает Испанию, может избежать ощущения, что она демонстрирует некую угнетающую очевидность. Как это объяснить? В первую очередь, безусловно, влиянием Церкви, которая всегда была более заинтересована в том, чтобы сделать искусство слугой своих целей, чем в развитии его собственной внутренней красоты. И если это было верно в условиях Италии, где сама Церковь была проникнута гуманизмом, то тем более это можно было ожидать в условиях, существовавших в Испании! Но есть еще одна причина, связанная с испанским характером. Как было указано в предыдущей главе, последний был результатом долгой и героической борьбы за национальную независимость и христианскую веру. Вследствие этого среди его заметных черт были самосознание и завышенный эгоизм — черты, которые, если подумать, присущи актеру и являются необходимой основой, на которой он строит свои лучшие качества как артист.

Испанцы — народ актеров. Искусства, в которых они наиболее естественно выражают себя, — это драма и роман, основанные на характерах и действии. Эта черта в равной степени влияет и на их живопись. Она драматична, часто связана с действием, всегда с характеристикой персонажей. Между тем, самосознание и эгоизм легко поддаются искушению преувеличения. Испанская литература избежала этой слабости, потому что ей было позволено идти своим путем, а художественное сознание автора могло самостоятельно открывать для себя смысл истинных ценностей. Но в случае с художником церковь вмешалась и, будучи, так сказать, заинтересованной в кассовых сборах, заставила его играть на публику. Она поощряла сенсационность и мелодраматизм. Кротость мученика должна быть представлена так, чтобы даже

самый тупой зритель не упустил мораль; ненависть палача к добродетели должна быть изображена так, чтобы никто не мог не признать его злодеем; любовь и преданность должны быть сентиментализированы, а кровь, боль и болезни должны быть показаны так ярко, чтобы вызвать содрогание даже у самых грубых зрителей. Нельзя полагаться на воображение, а намеки, как тонкий путь к нему, должны быть заброшены в пользу прямых и подробных заявлений. Нацельтесь на грубые инстинкты и сделайте послание очевидным!

Эта испанская склонность к преувеличению и очевидности, связанная с «», не ограничивается живописью. Она проявляется также в архитектуре и скульптуре. Например, иностранные архитекторы были привлечены к возведению соборов в готическом стиле, но благородная логика плана и фасада была нарушена нововведениями, продиктованными испанским вкусом или его отсутствием. Особенно заметным из них было возведение хора в центре нефа — огороженного со всех сторон, возвышающегося на большую высоту и обильно украшенного скульптурными орнаментами. Этот чудовищный хор эффективно блокирует вид на главный алтарь со всех точек, за исключением узкого пространства, отделяющего их, а также прерывает то, что должно быть одной из величественных черт готического собора — его бесконечное разнообразие величественных видов. Во всех направлениях перспектива колонн, арок и сводов заслоняется безвкусным великолепием хора. Последний, как и главная капелла с ее главным алтарем, перегружен избыточным количеством орнаментов. В одном случае это может быть стиль «платереско», сеть сложных и мелких украшений, соперничающая с изящной роскошью работников, занимающихся серебряным делом. В других случаях это безвкусная «гротескность» или помпезное «барокко» или же характерная для этого стиля оргия материальной экстравагантности, названная «чурригереско» в честь скульптора, который ее ввел. В этом случае скульптура деградировала до самого вопиющего натурализма; Мадонны одеты как куклы в парчовые платья; трагедия Голгофы или слава Небес представлены с фигурами, фоном и аксессуарами, раскрашенными, поставленными и расположенными как театральная картина. Ни в коем случае не подразумевается, что в испанской архитектуре и скульптуре нет красоты и величия. Однако для того, чей вкус приучен к воображаемой просторности, возвышенности и таинственности чистой готики или к изобретательной утонченности избранных ренессансных дизайнов, общее впечатление от испанского собора, скорее всего, будет угнетающим и неприятным. И тем более, если проанализировать психологическую причину этого экстравагантного проявления. Кажется, что испанцы по инстинкту окружают себя тем, что находится ближе всего к ним, отказываясь от широты и высоты взгляда — фактически, от воображения — в пользу того, что находится непосредственно перед ними, в что они вкладывают всю страсть своей сдержанной натуры. Это неизбежно приводит к материалистической точке зрения и к откровенно натуралистическому методу; одним словом, к той очевидности, которую мы отметили.

Испания, фактически, с ее большой примесью германской крови, демонстрирует в своем искусстве черту, которая влияет на другие расы, родственные германской: самих немцев, англичан и американцев. Она, не больше, чем они, имеет чувство абстрактного прекрасного. Идея о том, что красота сама по себе желательна, может проникать в воображение некоторых художников во всех этих странах, но ни в одной из них она не является принципом искусства и не понимается широкой публикой. Обычно считается, что живопись — это в первую очередь изображение какого-то человека, места или предмета, и ее следует оценивать по тому, что она изображает. Идея о том, что она должна способствовать красоте жизни и что красота является одним из самых необходимых и желательных качеств в жизни, что, по сути, при правильном понимании она должна быть идеалом жизни, даже сегодня только постепенно проникает в наше сознание. Мы по-прежнему считаем идеалом нашей цивилизации материальный прогресс, а идеалом образования — подготовку к участию в нем. Одним словом, наш идеал материалистичен; это противоречие терминов, запутывающее высокие вопросы жизни. Ведь если человек или нация должны иметь идеал, то он должен быть чем-то, превышающим необходимые материальные условия жизни,

соотносящим духовное чувство с тем, что оно понимает под духом во вселенной. Именно так греки, изучая Египет и Восток, черпая вдохновение из глубоких источников человеческого сознания, установили свой идеал и интерпретировали его под символом красоты.

С моей точки зрения, это различие между старой концепцией искусства и нашей, которую разделяла Испания, наиболее ярко проявляется в контрасте между двумя великими архитектурными памятниками Испании: Эскориалом и Альгамброй. Оба являются дворцами, памятниками величайшей эпохи в истории каждого народа; но один из них — дворец мертвых и подготовка к смерти, а другой — величественный дом удовольствий, пропитанный радостью жизни; Эскориал — памятник суровости, а Альгамбра — чудо красоты.

Тем не менее, для изучающего человечество и искусство в связи с ним, какой пронзительный интерес вызывает Эскориал! Да, это самовыражение одного человека, но воображение не ошибается, обнаруживая в нем также некоторое выражение народа и его времени. Ведь Филипп II был таким верным сыном Церкви или, если хотите, такой болезненной жертвой влияния Церкви, а это влияние было тогда так глубоко укоренилось в сознании



С. УРСУЛА

ИСПАНСКАЯ ШКОЛА, XV ВЕК

ПРАДО

народ, что он в значительной степени был его представителем.

Филипп был обязан по условиям своего наследства создать мавзолей для останков своего отца, Карла V. Он приступил к созданию места захоронения, достойного его отца, себя самого и

последующих католических королей. К мавзолею должна была быть пристроена церковь, а к ней — монастырь, чтобы обеспечить постоянное проведение месс. Его отец удалился в монастырь после того, как сложил с себя заботы о государстве. Филипп, продолжая управлять своим обширным владением, также вел монашескую жизнь. Между тем, необходимо было учитывать мирские потребности двора, и сам Филипп смягчал свой аскетизм галантностью, поэтому необходимо было построить дворец. Так родилась идея Эскориала, где жизнь соседствует со смертью, а дела и удовольствия преследуются под тенью грядущего суда. Безусловно, это памятник самому странному смещению мотивов, которое только может показать история! Мрачно, великолепно!

Были наняты архитекторы, но Филипп постоянно контролировал проект. Он планировал, что его памятник будет вечным. Вдали от возможных превратностей столицы, вдали от мелких изменений повседневной жизни, он заложил его фундамент в скальной породе гор и встроил их прочность в его стены. Спиной к отвесной стене горной цепи Гуадаррама, он возвышается колоссальным квадратным массивом, обращенным к волнистому горизонту плоскогорья. Его фасады строго просты, лишены декоративных деталей, провозглашая свое монашеское предназначение; и аналогично, интерьер, как и было запланировано изначально, отличался достоинством конструктивной простоты. Церковь также, до тех пор, пока Лука Джордано в более поздний период не покрыл своды вычурными настенными росписями, была уникальным примером суровой аскетичности; ее план в форме греческого креста не прерывался центральным хором, и единственное разрешенное великолепие было сосредоточено вокруг главного алтаря. Станный контраст, по сути, представляло воображение Филиппа по отношению к художественным инстинктам его народа. В то время как они избегали перспектив и радовались экстравагантности деталей, он был привержен простоте и стремился к максимально широкому обзору. Однако в личной жизни он уходил в узкие рамки. Частная дверь сообщалась с угловым сиденьем в задней части хора, так что он мог незаметно присоединяться к монахам, как один из них, в их молитвенной рутине. Хотя он обеспечил себе дворец для церемониальных целей, на самом деле он жил в крошечной комнате из скромных комнат, спал в кубикле. Его окно выходило на церковь, откуда открывался вид на главный алтарь, где священник, проводя мессу, стоял прямо над могилами умерших королей. Этот пантеон мертвых, низкая восьмиугольная комната с плоскими сводами, обставленная полками, на которых покоятся саркофаги, изначально был чрезвычайно простым. Нынешнее излишнее богатство мрачных украшений было добавлено Филиппом III и IV.

Сегодня, бродя по этому огромному и безмолвному зданию Эскориала, можно подумать, что это святилище смерти, погребенное под церковью, — мертвое сердце, соединенное артериями своих почти ста миль коридоров с огромными органами и раскинувшимися конечностями чудовищного левиафана. Человек оставляет позади бодрящий воздух Сьерры, великолепную просторность внешнего вида, и когда искусственная безграничность окружает его, дух оцепеневает и охладевает. Это потрясающий Голгофа, колоссальное Место Черепов. Однако мы будем лишены воображения, если не сможем понять, что мертвое сердце когда-то билось, а тяжелое тело когда-то хранило душу. Возможно, это была безумная душа; безусловно, это была гордая душа, возвышенная, пронизанная до глубины души пламенем яркого идеала. Тем не менее, это была в некотором роде трусливая душа, уклонявшаяся от проблем этой жизни и боявшаяся жизни грядущей; закрывавшая глаза на свет и окутывавшая себя тьмой суеверий. Это душа одного человека, которая была таким образом обитала в теле; но во многих отношениях она раскрывается как душа испанского народа.

В полдень летом Эскориал стоит без тени под лучами солнца у подножия голых гор Сьерры, возвышаясь над безжизненными полями, выжженной травой и высохшими руслами рек; волнистая полоса бледно-желтого цвета, редко прерываемая серыми оливковыми кустами; безжалостно негостеприимная. Но в косом свете полуполуденного солнца ближние и дальние Сьерры теряют свою мрачность, их розоватый цвет сменяется прозрачными оттенками лилового и лавандового, а

суровая голота бесконечной веги покрывается нежными вуалями из разнообразных оттенков серого. Даже неумолимость гранитной глыбы смягчается, когда тени ползут по ее основанию, контуры и поверхности фасадов тают в радужных оттенках, а купол и башни поднимаются навстречу прохладному небу с чем-то воздушным. По мере того как свет угасает, Эскориал и его обширные окрестности постепенно приобретают в воображении одухотворенный облик; но дух, который витает над ними и проникает в вашу душу, если я не ошибаюсь, несмотря на всю свою красоту, пропитан печалью, которая, когда тьма стирает расстояния и погружает монастырь в мрак Сьерры, угасает, превращаясь в чувство благоговения.

А теперь давайте вернемся в Альгамбру, которая хранит душу другой расы. Здесь нет колоссальной формальности или точности линейки и циркуля, от которых догматически отгородился свободный дух воображения художника! Напротив, дворец мавританских королей рос постепенно, ячейка за ячейкой, выражая нарастающее чувство силы и радости жизни, одухотворенный дыханием художественного воображения. Он возвышается над своим холмом, с одной стороны, глядя на защитную преграду более высоких холмов, а с другой — на улыбающуюся гостеприимную вегу, далеко простирающийся сад с пышной плодородностью. Сам холм — это райское место для отдыха. Его склоны обильно покрыты тенистыми деревьями и субтропической растительностью, усыпаны цветами, благоухают ароматами живых растений, наполнены пением птиц, звоном маленьких ручьев и плеском фонтанов и каскадов. Над этой картиной упорядоченной дикости, где свобода природы соединяется с трудом человека, возвышаются руины дворца арабских правителей Гранады.

Нет необходимости описывать план садов, фонтанов, дворов и коридоров, церемониальных залов и гостиных. Мы можем попытаться уловить дух всего этого. Здесь, как и в мечети Кордовы, проявляется любовь арабов к панорамным видам; но в то время как первая занимает большую площадь, перспективы Альгамбры на самом деле ограничены. В их случае даже больше, чем в других, создается иллюзия расстояния. Триумф заключается не в материальном акценте, а в художественном внушении. Именно человеческое воображение, нашедшее свободное выражение в искусстве, придало форму и структуру этой восточной мечте о красоте. Это визуализированная симфония, темой которой является жизнь; радость жизни и красота, излучающая радость. А вдохновение черпается из природы. Тем, кто знает Альгамбру, не покажется странным утверждение, что воображение художника уловило часть духа красоты, который бродит в пустыне и небе и скрывается в тишине лесов и садов; и, поскольку он ощущал явления природы в связи с высшим целым, он уловил нечто из бесконечности вселенной и запечатлел это в своем микрокосмосе красоты. Кроме того, он более глубоко основывал свои изобретения на природе, изучая ее формы и методы и адаптируя их к канонам искусства. В бесконечном разнообразии декоративных инкрустаций, которыми вышиты стены, своды арок и своды комнат, мотивы взяты из переплетения ветвей и лоз, ритма ручья, извивающегося через пышный подлесок из лоз и цветов, из граней кристалла и накопленных ячеек пчел. Но они не интерпретируются в натуралистическом ключе. Восточное воображение в лучшем своем проявлении поднимается над натуралистическим изображением; оно принимает плодотворность природы, но усложняет продукт, чтобы он соответствовал представлению художника об абстрактной красоте.

Возможно, в Альгамбре он зашел слишком далеко в этой идеализации и стал слишком расточительным в ее мотивах. Изящная ткань имеет мало структурного достоинства; архитектурная сущность принесена в жертву панорамным видам и поверхностному убранству, которое легко можно считать слишком обильным. Однако арабы, когда они того хотели, были строителями и инженерами, продолжая римскую традицию прочного и научного строительства. Даже в Альгамбре этот факт подтверждается фундаментами, укорененными в скале и спускающимися по ее крутому склону, а также акведуками, которые доставляют воду из соседних холмов для снабжения фонтанов и бань, потных палат и системы отопления. Он сталкивался с необходимостью и фактами жизни по мере их возникновения, но в доме удовольствий своей души он предался абстрактному, погрузившись в созерцание прекрасного. Так он поощрял своих

художников, пока их воображение не достигло своего апогея в так называемой «Комнате двух сестер».

Над плинтусом из радужной стеклянной мозаики стены покрыты богатой кружевной работой, как из резного слоновой кости, промежутки между которой окрашены в красный и синий цвета. Их поверхности прерываются нишами, обрамленными колоннами и арками непревзойденной утонченности. Из четырех углов на значительной высоте выступают подвесные элементы, превращающие квадрат комнаты в восьмиугольник из



ЯВЛЕНИЕ ДЕВЫ МАРИИ
БЕРНАРДИНСКИМ МОНАХАМ

? ПЕДРО БЕРРУТЕТЕ

ПРАДО

который поднимается под куполообразным потолком. Пендентивы представляют собой группы сталактитовых форм, а свод над ними состоит из бесчисленных вогнутых ячеек. Каждая из них слегка отличается от других, они сцеплены в подвесных массах, то выступая, как рой пчел, то уходя в тайну волшебного грота; все время поднимаясь по изгибу потолка, который волнится, как лоза, под тяжестью своих ягод; поднимаясь все выше и выше в бесконечном веселом творчестве, пока не сходятся на вершине потолка. На бесчисленных гранях все еще осталось достаточно золота, чтобы воображение могло представить себе таинственный блеск потолка, когда он был освещен подвесным фонарем с гроздьями хрустальных свечей. Этот драгоценный камень Альгамбры, сердце гаремных покоев, как вы помните, с одной стороны открывается в алькову. Через окна этой альковы видны верхушки кипарисов, которые поднимаются из рощи гранатов, роз и олеандров в маленьком саду. С другой стороны, «Двор львов», когда-то затененный

апельсиновыми деревьями, по-прежнему успокаивает слух плеском центрального фонтана и капанием крошечных струй, которые бьют, как серебряные прутья, из мраморного покрытия аркад. Действительно, это место, вызывающее изысканные ощущения, где все способствует чередованию настроений мечтательности и острой стимуляции, где физические чувства обостряются, возвышаются, пока восприятие не погружается в море тонкостей, которые тают в мечтательном подсознании бесконечности.

Можно сказать, что это высшее достижение, омраченное слабостью. Здесь стремление к красоте ради самой красоты создало такую тонкость и роскошь, что можно предположить, что мотивом было украшение ради украшения, удовлетворение чувств ради удовольствия, изысканность ценой живой энергии. Ведь, хотя лабиринт украшений устроен с самой утонченной чувственностью, он тем не менее выражает чрезмерную и почти мучительную чувственность. Если принять эту точку зрения, то придется признать, что Альгамбра была продуктом упадка восточной идеи; и интересно отметить, как она породила соответствующий упадок в художественных мотивах христианских завоевателей. Несомненно, испанцы унаследовали от арабов вкус к излишествам. Но их расовый инстинкт и католическая вера окрасили результат в совершенно иные цвета. Их чувственный и религиозный экстаз нашел свое выражение не в абстрактных символах, а в конкретных реалиях. Они побудили их наслаждаться реальным изображением крови и пыток и воплощать свое представление о Рае с помощью скульптурных фигур, покоящихся на мраморных облаках среди позолоченных лучей славы. Постепенно они фактически деградировали свое представление до самого очевидного вида восприятия. Они выражали свои духовные идеи в терминах натурализма.

Может показаться нелогичным приглашать читателя заинтересоваться испанским искусством, а затем отбивать у него интерес, обнажая его слабости. Но я полагаю, что каждый, кто посещает Испанию, где только и можно постичь внутреннюю сущность испанского искусства, с самого начала должен более или менее осознавать эти ограничения своего интереса; что, по сути, он испытывает предварительное разочарование. Если это так, то не лучше ли признать это, привыкнуть к ожиданию временного разочарования, чтобы быстрее его преодолеть и приступить к справедливой оценке замечательных качеств, которые действительно присутствуют в испанской живописи?

ГЛАВА III

ПАНОРАМНЫЙ ВИД

Часть I: До конца XVI века.

Для студента, который стремится скорее к эстетическому наслаждению, чем к критическому исследованию, искусство Испании сводится к творчеству сравнительно небольшого числа художников. Именно они представлены в галереях Европы и Америки и составляют главную достопримечательность Прадо и небольших музеев Испании, а также соборов и церквей; по крайней мере, в тех не слишком частых случаях, когда их можно увидеть при достаточном освещении. Очарование, которое каждый из этих художников по-своему оказывает на зрителя, настолько сильное, что легко остаться равнодушным к произведениям менее значительных мастеров. С другой стороны, наш интерес возрастает, если мы окинем взглядом всю область, уровень которой прерывается яркими личностями, и таким образом рассмотрим последних в их соответствующих эпохах и местах в общей истории.

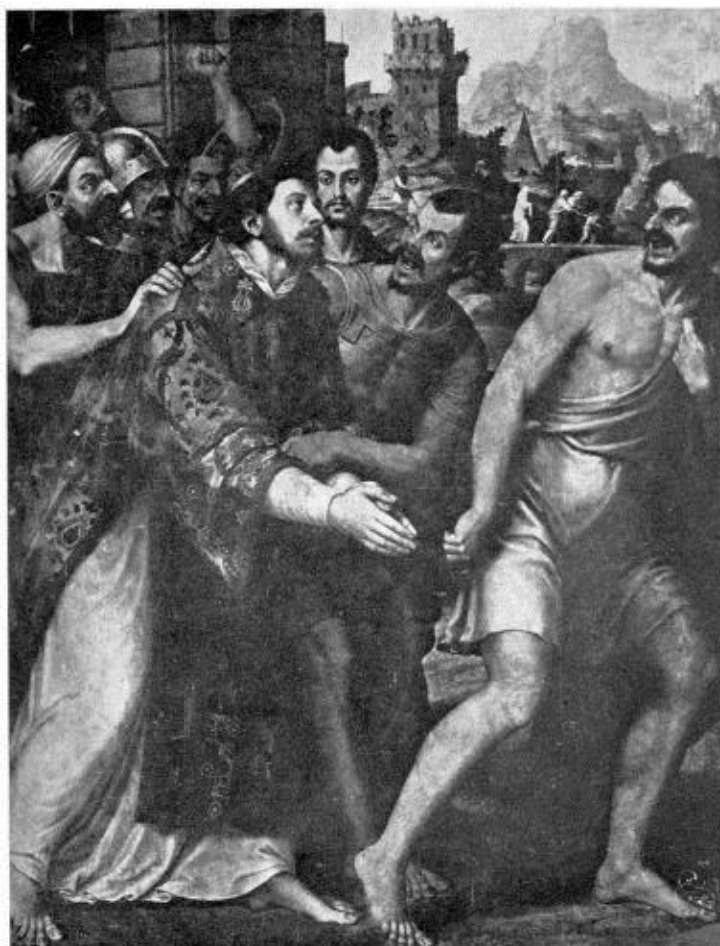
Не следует забывать, что расовые особенности Испании и ее искусства, хотя и сохраняют общую национальную однородность, были изменены обстоятельствами различных сред. Еще до их объединения браком Фердинанда и Изабеллы королевства Кастилия и Арагон представляли собой заметные различия. Первое включало, помимо провинции Кастилия, другие территории на северо-западе полуострова, в то время как Арагон охватывал Каталонию и Валенсию, провинции, граничащие со Средиземным морем, и распространил свою власть на Балеарские острова, Сардинию и Сицилию. Географическое расположение говорит само за себя: Кастилия с ее мрачными Сьеррами и ветреными, выжженными солнцем равнинами — регион, требующий больших усилий; Арагон, окунающий свои жаркие ноги в Средиземное море, с его суровостью, смягченной влиянием из-за моря. Ведь в то время как Кастилия с самого начала была склонна черпать иностранное влияние из Нидерландов и Германии, Арагон и особенно Валенсия черпали его из Италии. Позже, когда завоеванием Андалусии и Гранады было достигнуто объединение всей страны, климатические условия этих двух провинций и их близость к Средиземному морю естественным образом привели к установлению тесных отношений как с Валенсией, так и с Италией. Остается только упомянуть в качестве предвидения, что резиденция правительства, всегда находившаяся в Кастилии и окончательно установленная в Мадриде, стала ядром, к которому притягивались различные влияния из других частей страны. Таким образом, в то время как школы Валенсии и Андалусии сохранили свои местные особенности, школа Кастилии, которая позднее стала более известна как школа Мадрида, под покровительством двора стала более космополитичной.

Источники живописи в Испании, как и в других странах, следует искать, во-первых, в иллюминированных рукописях, а во-вторых, в остатках настенных украшений. Самые ранние примеры последних можно найти в фигурах святых, украшающих маленькую церковь Эль-Кристо-де-ла-Лус в Толедо, и в некоторых сценах из Страстей Христовых на сводах часовни Святой Екатерины в Сан-Исидоро в Леоне. Они относятся к XII веку. Более поздние примеры XIV века можно найти в Севилье, в Сан-Лоренцо, Сан-Ильдефонсо и Капелле-де-ла-Антигуа в соборе. Темой каждого из них является Дева Мария. Например, в соборе она изображена на золотом фоне, ее одеяние также украшено золотыми арабесками. В правой руке она держит розу, а левой поддерживает Младенца, в то время как два ангела поднимают корону над ее головой. Фигура Всемогущего Отца, довольно небольшая по размеру, появляется выше. Тела почти не моделированы, а в случае Богородицы очень нежно выражены; с другой стороны, драпировки, благодаря своей плоскости и широте, создают ощущение величия. Влияние явно итальянское и, кажется, представляет собой союз чувств Чимабуэ и Фра Анджелико.

С началом XV века можно говорить о более уверенной основе. В 1428 году, во время правления Хуана II Кастильского, великий фламандский художник Ян ван Эйк, находясь с миссией в Португалии, посетил Мадрид. Его приезд пробудил у испанцев интерес к фламандскому искусству, что привело к ввозу картин Мемлинка, Рогера ван дер Вейдена, Дирика Боутса, Мабузе и Патинира. Влияние этих художников можно изучить в подвальных галереях Прадо, где висят анонимные работы художников кастильской школы XV века (). Очень интересная серия сцен из жизни Богородицы (номера 2178-2183) демонстрирует в угловых складках драпировок и в архитектуре заметный готический стиль и обладает большой свободой композиции и интенсивностью чувств Ван дер Вейдена. С другой стороны, в № 2184, *«Католические короли с семьями на молитве перед Богородицей»*, воспроизведенном на странице [18](#), прослеживается влияние Мемлинка и его периода фламандского искусства. Обращает на себя внимание очаровательный вид пейзажа, видимый через окна; почти детская милость лиц и истинно фламандская любовь к красивым деталям. Это проявляется в малиновом платье Богородицы и розово-пурпурном платье короля, оба из которых украшены бродячим с рельефными золотыми узорами, а также в различных аксессуарах, в частности в церкви в руке Фомы Аквинского, лилии в руке Санто-Доминго-де-Гусмана и богато украшенном троне. На его спинке изображены любопытные маленькие озорные фигурки, напоминающие странные причудливые изобретения Иеронима Босха, чьи картины, как и позднее картины его подражателя Петера Брейгеля, были очень популярны в северной Испании. Фигура, стоящая на коленях за королем, — это генеральный инквизитор Томас де Торквемада; фигура за королевой представляет святого Петра Мученика из Вероны.

К концу XV века относится любопытная и интересная картина *«Святая Урсула»*, воспроизведенная на странице [31](#). Эта картина входит в серию из трех, первая из которых — *«Коронация Богородицы»*, а третья — *«Искушение святого Антония»*. В сопровождении папы, епископов и кардиналов () святая Урсула идет во главе процессии из одиннадцати тысяч дев, следующих за ней в Рим, но, если верить легенде, они будут убиты гуннами недалеко от Кельна. С помощью другого примера, воспроизведенного на странице [37](#), мы по крайней мере приближаемся к имени испанского художника. *«Явление Девы Марии общине монахов-бернардинцев во время церемонии экзорцизма»* приписывается, хотя и с некоторыми сомнениями, Педро Берругете. Карл Юсти считает, что эта картина и другие, иллюстрирующие доминиканские легенды, были написаны бургундским художником Хуаном де Боргонья при содействии Берругете и другого художника по имени Сантос Крус. Последнему приписывают следы влияния Перуджи, которые встречаются во всей серии; в данном примере — в ангелах, окружающих Мадонну. Но главный интерес представляет разнообразная и индивидуальная характеристика, которую художник придал головам монахов и мирян. Последние кажутся фламандского типа и, если атрибуция Карла Юсти верна, возможно, были выполнены Хуаном де Боргонья вместе с архитектурной перспективой. С другой стороны, Берругет, вероятно, был ответственен за монахов, поскольку они приближаются к испанскому типу, что можно проверить, сравнив их с характерными исследованиями этого ордена братства, выполненными Сурбараном (см. стр. [166](#)).

Постепенное появление национального типа в произведениях этого периода снова иллюстрируется в коллекции великолепных панно в Испанском музее в Нью-Йорке. Примеры 1–7 показывают влияние Нидерландов,



СВ. СТЕФАН, ПРОВЕДЕННЫЙ
К МУЧЕНИЧЕСКОЙ СМЕРТИ

ХУАН ДЕ ХУАНЕС

ПРАДО

в то время как цифры 8 и 9 обозначают начало пробуждения национальных чувств. Сравните, например, лицо женщины, стоящей на коленях слева на переднем плане картины *«Святой Григорий, совершающий мессу»*, с лицами женщин на высокой вертикальной панели более ранней серии. Последние имеют фламандскую округлость черт и довольно тусклое выражение, в то время как лицо на картине *Грегория* сужается к подбородку и обладает некой духовной интенсивностью, которая в следующем веке достигнет своего высшего выражения в творчестве Эль Греко. Фактически, хотя Испания заимствовала мотивы и методы из-за рубежа, вдохновение оставалось ее собственным и накладывало на произведение национальный характер.

.....

Это по-прежнему очевидно в искусстве XVI века, когда в Испанию хлынул поток итальянского влияния. Его общей тенденцией было появление ряда так называемых «маньеристов», испанских художников, которые экспериментировали и подражали стилю итальянских мастеров, особенно флорентийцев, Да Винчи, Рафаэля и Микеланджело. Это был необходимый этап, через который испанское искусство должно было пройти, чтобы приобрести навыки рисования, *chiaroscuro* и принципы композиции. Но это не тот период, на котором будет останавливаться студент, интересующийся искусством как живым выражением. Он будет рассматривать его как испытательный и лишь подготовительный этап к более поздней свободе национального и

индивидуального самовыражения. Тем не менее, он может бегло пролистать его и увидеть, как даже здесь закуска национального гения бродит в массе заимствованных и напыщенных манер.

Примером этого является творчество Хуана де Хуанеса, одного из первых выдающихся представителей валенсийской школы. Картина «Святой Стефан, ведомый на мученичество», воспроизведенная на странице [44](#), является иллюстрацией его стиля. Она входит в серию, связанную с жизнью святого Стефана, которая сейчас находится в подвальных галереях Прадо. В этих картинах нетрудно обнаружить влияние Рафаэля. Оно настолько заметно, что Сеан Бермудес, летописец раннего испанского искусства, предполагает, что Хуанес, должно быть, был учеником флорентийского мастера. Однако последующие исследования показали, что валенсийский художник родился только в 1523 году, через три года после смерти Рафаэля. Как бы он ни приобрел знание стиля Рафаэля, очевидно, что это повлияло на него и, через него, на других художников валенсийской школы и близко связанной с ней школы Андалусии. Сравнивая эту картину с более ранними, воспроизведенными на этих страницах, можно заметить в ней гораздо более разнообразное, легкое и точное мастерство в рисовании, а также то, что композиция, хотя и утратила очарование естественности, приобрела научность. Она *организована*, как говорят французы, как тщательно собранная структура взаимосвязанных частей, соединенных в единое целое. С другой стороны, чтобы предвосхитить ход нашего рассказа, это искусственное единство должно быть усвоено, прежде чем его принципы смогут быть применены к натуралистическому представлению, которое станет отличительной чертой испанского искусства. Между тем мы уже можем видеть формирование натуралистической тенденции. Изящная голова, расположенная сразу за головой святого, принадлежит испанскому дворянину того времени. Все головы, по сути, принадлежат местным типам (), а преувеличение действий фигур и эмоций на лицах характерно для такой драматичной нации, как испанцы, в то время как чрезмерная скромность в поведении святого характерна для благочестивого отношения этого художника к своему искусству. Ведь он, как и многие другие испанские художники, как говорят, рисовал только сакральные сюжеты и готовил свой дух к этой задаче, причащаясь Святых Таинств.

Еще одна картина, которая помогает пролить свет на этот период итальянского подражания, — «Снятие с креста» Педро Кампаньи (стр. [51](#)). Этот художник родился в Брюсселе в 1503 году. Но, хотя он был фламандского происхождения, свои знания в области искусства он приобрел в Риме, откуда переехал в Испанию и прожил в Севилье двадцать четыре года, до своей смерти в 1580 году. Таким образом, он сыграл важную роль в переходном развитии андалузской школы. Мурильо особенно восхищался этой картиной и по собственному желанию был похоронен под ней в церкви Санта-Крус. Когда церковь была снесена, картина была перенесена в собор, где сейчас висит в ризнице. Ее задолженность Рафаэлю очевидна в группе фигур у подножия креста, в то время как влияние Перуджина прослеживается в драпировках мужчин на лестницах и в расположении их фигур на фоне неба. Но также очевидна и искусственность всего произведения. Жесты и выражение лиц женщин выглядят напыщенными; поддержка, оказываемая Святому Телу, совершенно неадекватна, а поза последнего слишком явно регулируется с двойной интенцией обеспечить определенные линии в композиции и внести намек на прощение Магдалины. Фактически, главным достоинством картины кажется ее чрезвычайно красивая композиция, которая, надо признать, обладает большим благородством, а также прекрасной органичной простотой. Картина, безусловно, является достижением науки; она ценна своим соблюдением академических принципов; однако, несмотря на это, она является произведением не мастера, а маньеристского подражателя.

.....

Он с большим интересом, чем кто-либо, обращается к творчеству другого художника этого переходного периода, Луиса де Моралеса. Ибо, хотя он экспериментировал с различными мотивами, его принятие их, по-видимому, было вызвано поиском выражения лично искреннего религиозного рвения. О его жизни почти ничего не известно, за исключением нескольких фактов о

том, что он был уроженцем Бадахоса, на границе с Португалией, и умер там в 1586 году; что, за исключением визита в Мадрид по приглашению Филиппа II, он, похоже, провел свою жизнь в тихом уединении в своем родном городе и, несмотря на высокую оценку, которой пользовались его картины, дожил до старости в бедности. Ибо рассказывают, что король, проезжавший через бадахос, послал за художником. Последний, когда в молодости его вызвали ко двору, явился в таком роскошном наряде, что король сделал ему замечание, но был успокоен объяснением Моралеса, что он надел его в честь его Величества. Теперь, однако, он оказался в состоянии крайней нищеты. На замечание Филиппа: “Моралес, вы очень стары”, художник ответил: “Да, ваше величество, и очень бедны”. Король тут же назначил ему пенсию в двести дукатов. “За ваш обед”, - сказал он, на что Моралес ответил: “И за ужин, сир?” Король, как гласит история, принял шутку и прибавил к пенсии еще сто дукатов в год. Этот эпизод произошел в 1581 году, и предполагается, что Моралес на момент своей смерти, пять лет спустя, достиг возраста семидесяти семи лет.

Ничего не известно о том, как Моралес научился своему искусству, но сравнительное изучение различных его стилей позволяет предположить, что он, возможно, имел доступ к какой-то работе или копии Микеланджело, к некоторым образцам миланской школы Леонардо да Винчи и к картинам современных фламандской и немецкой школ. Влияние Микеланджело, согласно официальному сообщению этого художника в каталоге галереи Прадо, заметно главным образом в работах, которые можно найти в Бадахосе и Лиссабоне. Казалось бы, их отличает преувеличенность манер. Похожая черта присутствует в *Пьете*, которая висит в Академии Сан-Фернандо в Мадриде. Дева Мария сидит у подножия Креста, поддерживая мертвое тело Христа. Последний находится в положении сидя, руки опущены, а голова откинута на плечо, непосредственно под головой Девственницы. Обнаженная фигура такая твердая, как будто вырезана из дерева, и контрастируют с ее бледной белизной длинные струйки алой крови, блестящие и жесткие, как ленты. На самом деле, в сочетании с натуралистической правильностью рисунка фигура имеет преувеличенное готическое ощущение, в то время как другой избыток, на этот раз утонченности, проявляется в микроскопической точности, с которой изображены волосы на бороде и голове. Эта изысканность, наводящая на мысль о миланском влиянии, вновь появляется в *"Деве Марии, ласкающей Младенца Иисуса"* из галереи Прадо и вариациях на ту же тему, которые можно увидеть в Музее испаноязычных стран в Нью-Йорке. Здесь, однако, тщательная проработка маленьких золотисто-каштановых кудряшек, обрамляющих головы Матери и Ребенка, согласуется с любовным, нежным отношением к утонченной мягкости выражения, которое характеризует всю процедуру. В Прадо также есть *Ессе Ното*; фигура, видимая почти по пояс, обнаженная, если не считать малиновой мантии, которая закрывает плечи и застегивается на груди. Одна из связанных рук держит трость, а голову венчает терновый венец, на лбу виднеются капли крови. Лицо с прямыми бровями и глубоко посаженными глазами, длинным точеным носом и чувственным ртом, окруженным мягко растущей бородкой, в целом тщательно вылепленное с миланской тонкостью светотени, выражает интересную смесь интеллектуальности и экстаза. В этом союзе легко обнаружить исконно испанское чувство. Какими бы ни были методы, заимствованные откуда-либо, настроение - кастильское шестнадцатого века, смесь благородной натуры и духовного самоанализа.

Еще одна картина Прадо, выбранная для воспроизведения на странице [62](#), - это *Изображение Младенца Иисуса в Храме*. Это важный пример, раскрывающий более полную способность к упорядоченной композиции, в которой, как ни странно, есть грандиозное достоинство



СОШЕСТВИЕ С КРЕСТА

ПЕДРО КАМПАНИИ

СЕВИЛЬСКИЙ КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР

прерванный небольшим чувством. Последнее особенно заметно в высокохудожественном изображении детского тела, так наигранно расположенного среди чопорных складок серовато-белой драпировки. Можно заметить также некоторый преувеличенный жест смирения в фигуре Девы; но, с другой стороны, насколько тверда в своем утверждении свободы действий гибкая фигура девушки, держащей корзину с голубями! Кроме того, как превосходно представлены очертания нескольких голов, вертикальные линии свечей и широкие смелые пространства на белой скатерти!

Репутации Моралеса был нанесен ущерб из-за количества *сентиментально-сентиментальных* гомосексуалистов *Ессе и* Магдалинок, которые, согласно последнему судебному решению, были ложно приписаны ему. Ибо в век художественного копирования, работая на покровителей, требовавших чрезмерного проявления пиетистского экстаза, он отличался значительной долей индивидуального темперамента, а также искренним религиозным чувством.

.....

Ярким примером индивидуальной личности является Доменико Теотокопули, которого в народе называют Эль Греко из-за того, что он родился на Крите. Поскольку о нем пойдет речь в другой главе, здесь достаточно напомнить тот факт, что он добрался до Испании через Венецию и Рим и поселился в Толедо. Его искусство соединяет последнюю четверть шестнадцатого века с первой половиной семнадцатого, и, несмотря на его иностранное образование, оно было глубоко проникнуто испанским духом своего времени.

Между тем, во второй половине шестнадцатого века более прямое влияние итальянского влияния достигло Испании через художников, которых Филипп привез из Италии для украшения Эскориала. В течение первых двадцати пяти лет своего правления он продолжал покровительствовать Тициану, начатое его отцом Карлом V. Последний, после того как позировал великому венецианцу, осыпал его знаками расположения, включая дворянский орден, и поклялся, что ни один другой художник не достоин изобразить Цезаря. Гордость Филиппа в равной степени требовала услуг художника, который считался величайшим в свое время, и Тициан был готов их предоставить. “Разве цель моей жизни не в том, - писал он, - чтобы отказываться от услуг других принцев и цепляться за услуги вашего величества?” Заказы короля касались религиозных сюжетов, но Тициан, зная другую сторону натуры своего покровителя, дополнил их обнаженной натурой и так называемыми “поэзиями”, или сюжетами более или менее эротического значения. Отсюда и коллекция из более чем сорока работ Тициана, которая является одним из достояний галереи Прадо.

Среди художников, вызванных из Италии Филиппом II, наиболее известны Фредерико Цуккерио, Пелегрино Тибальди, Бартоломео Кардучо и Патрисио Кашес. Это были люди поверхностные, но с невысокими способностями, чьи работы сами по себе малоинтересны и не играют никакой роли, за исключением интерлюдии, в развитии местного искусства. С другой стороны, определенную и выдающуюся роль сыграл фламандский художник Энтони Мор или Моро. Он был художником-портретистом Карла V во Фландрии, а в 1552 году прибыл в Испанию в свите кардинала Гранвильи. Во время длительного пребывания при испанском дворе он обогатил свой фламандский метод изучением портретов Тициана, которые накопил император. Преподавание и влияние Моро положили начало Кастильской школе портретной живописи. Его лучшим учеником был Алонсо Санчес Коэльо (? -1590), чьи портреты являются жизненно важными свидетельствами личности, хотя и несколько упрощены тщательной проработкой деталей.

ГЛАВА IV

ПАНОРАМНЫЙ ВИД

Часть II: семнадцатый век до наших дней.

Т семнадцатый век был золотым веком испанского искусства, как и искусства Голландии; продукт в одном случае национального упадка, в другом - национального роста. В то время как Испания пренебрегала своими национальными ресурсами, теряла боевой дух и тратила деньги и людей на тщетные попытки поработить голландцев, последние в своей борьбе за свободу укрепляли свой национальный характер и развивали ресурсы своей страны. Тем не менее, в столь разных условиях гений каждого народа был раскрепощен, сбросил оковы иностранного влияния и обнаружил свое собственное расовое выражение в живописи. У каждой из великих школ был свой главный герой: Валенсия, Хосе Рибера (1588-1656); Андалусия, Мурильо (1618-1682); Кастилия, Веласкес (1599-1660). Между тем, как мы уже отмечали, начало века было занято великим художником Эль Греко.

Поскольку они будут обсуждаться в отдельных главах, остается отметить наиболее важных из второстепенных художников того периода в рамках их соответствующих школ.

В Кастильской школе придворную моду на портретную живопись увековечили ученик Коэльо Хуан Пантоха де ла Крус (1551-1610) и Бартоломе Гонсалес (1564-1627). Портреты первых жестки и сухи по трактовке и поверхностны по выражению, в то время как портреты вторых, несмотря на скудость и тривиальность деталей, обладают определенным грандиозным достоинством замысла. Посмотрите на конные портреты Филиппа III и его жены, доньи Маргариты Австрийской, а также первой жены Филиппа IV, доньи Исабель де Борбон. В каталоге Прадо они по-прежнему приписаны Веласкесу, но последняя критика ограничивает участие последнего в них ретушью определенных деталей, особенно лошадей, отдавая оригиналы Гонсалесу. Далее считается, что пейзажи из "Филиппа III" и "Королевы Маргариты" были созданы учеником и зятем Веласкеса Мазо. Обращение с фигурами настолько отличается от обращения с остальными композициями, настолько явно противоречит широкому и насыщенному стилю Веласкеса, что странно, что полотна вообще были полностью переданы ему; если не считать того, что до недавнего времени как в Мадриде, так и в других местах было принято приписывать этому мастеру все, сколь угодно посредственное, что соответствовало внешнему виду его метода.

Среди итальянских художников, приглашенных ко двору Филиппа II, мы вспоминаем Бартоломео Кардучо и Патрисио Кашеса. У каждого из них был сын, ставший художником; Висенте Кардучо (1585-1638) родился в Италии, но получил образование и натурализовался в Испании, и Эухенио Кашес (1577-1642), родиной которого был Мадрид. Они были задействованы в украшении дворцов Прадо и Эскориала. Их работы отличаются манерами, большим техническим мастерством и небольшим вдохновением. Это, однако, ручная работа; в этом заключается ее главный интерес для изучающих испанскую живопись, поскольку она помогла развить то мастерство в заполнении пространства, которое было доведено до такого совершенства Веласкесом. В этой связи мы можем упомянуть брата Хуана Баутисту Майно (1594-1690), доминиканского монаха, который был мастером рисования у Филиппа IV до его восшествия на престол и впоследствии был нанят им в качестве советника по вопросам искусства. В вестибюле Прадо есть его "аллегория", представляющая *Умиротворение государств Фландрии*, которая по своим живописным качествам совершенно неинтересна, но, рассматриваемая как украшение, имеет значительные достоинства, напоминая плоские узоры полных и пустых пространств Пюви де Шаванна. Действительно, можно склониться к мысли, что с точки зрения настенного оформления она даже превосходит "Сдачу Бреды" Веласкеса, которая по сравнению с ней является исторической картиной. Интересно отметить, что Майно был уроженцем Толедо и,

следовательно, знаком с творчеством Эль Греко, который, как мы увидим, был мастером декоративного заполнения пространства.

В 1603 году, во время правления Филиппа III, Рубенс по поручению герцога Мантуанского посетил испанский двор. Одним из намерений герцога было, чтобы его эмиссар скопировал некоторые шедевры из королевской коллекции. Выполненная Рубенсом копия работы Тициана *"Искушение Адама и Евы"* сейчас висит в Прадо, недалеко от оригинала, и интересно отметить, как молодой фламандский художник исправил и улучшил композицию старого венецианца. Заказы, данные Рубенсу, включали положение о том, что он должен пересылать свои работы, прибегая к помощи некоторых испанских художников. Он пишет, что будет придерживаться этих инструкций, но добавляет: "Я этого не одобряю, учитывая то короткое время, которым мы располагаем, и невероятную неадекватность и праздность этих художников и их манеры (от которых да сохранит меня Бог от любого сходства!), так сильно отличающиеся от моих".

Таково было впечатление Рубенса от искусства в Мадриде, предшествовавшее появлению Веласкеса. В 1628 году, в зените своей славы, он нанес еще один дипломатический визит. Филипп IV теперь был королем и назначил своего фаворита Веласкеса сопровождающим фламандского художника. О впечатлении последнего от молодого человека, к сожалению, записей не сохранилось.

.....

У Веласкеса не было постоянной студии для учеников, но он, естественно, оказывал влияние на многих молодых художников того времени и даже давал наставления некоторым. Среди последних наиболее известны Хуан Баутиста Мартинес дель Мазо и Хуан Карреньо, которые будут рассмотрены позже, а также Хуан де Пареха. Последним упомянутым был мулат, родившийся в Севилье около 1608 года, который приехал в Мадрид вместе с Веласкесом в качестве слуги и оставался с ним всю его жизнь. Постоянно работая в мастерской, он сам был вдохновлен стать художником; но поскольку ни один раб не мог заниматься свободным искусством живописи, он работал тайно, копируя работы своего хозяина. Наконец, прибегнув к хитрости, он раскрыл свой талант. Написав картину с особой тщательностью, он поместил ее в мастерской своего хозяина лицевой стороной к стене. Во время своего следующего визита король приказал перевернуть картину и осведомился, кто ее написал. После чего Пареха опустился на колени и взмолился о королевской защите. Король, повернувшись к Веласкесу, сказал— "У вас не будет права голоса в этом вопросе, и я предупреждаю вас, что тот, кто обладает таким талантом, не может оставаться рабом". По крайней мере, такова история, хотя считается более вероятным, что Веласкес, чья щедрость была отмечена, на самом деле потворствовал образованию раба и добился его избирательных прав. Но, хотя он был свободным человеком, он продолжал служить своему любимому хозяину, а после смерти последнего в 1660 году продолжал служить своему зятю Мазо до своей собственной смерти в 1670 году. В Прадо он представлен по *Призванию святого Матфея*. Христос, облаченный в традиционные драпировки, стоит рядом со столом, за которым сидит Мэтью в восточной одежде, окруженный другими людьми в испанских костюмах того периода. Это амбициозная и довольно утомительная картина.

Тремя художниками этого периода, заслуживающими краткого упоминания, являются Антонио Переда, Франсиско Коллантес и Хосе Леонардо. Переда (1599-1669) родился в Вальядолиде, но переехал в Мадрид изучать искусство и остался там. В Академии Сан-Фернандо находится его "аллегория" под названием *Мечта о жизни*. На ней изображен молодой человек грузного, скорее голландского вида, красиво одетый, сидящий и спящий за столом. Последний усыпан разнообразными предметами — драгоценностями, цветами, монетами, оружием, музыкой, маской, книгой, — которые вносят свой вклад в радость и полноту жизни. Между тем, на книге покоится череп, а ангел на заднем плане, пристально смотрящий на юношу, держит свиток с надписью: "Вечный пунгит, сито волат и запад". Картина затемненная и мрачная, но натюрморт передан с замечательной естественностью. Действительно, натуралистическая правдивость и вкус

к аскетическому или моральному внушению характеризуют искусство Переды. Обратите внимание, например, на *Святого Иеронима* из Прадо, где престарелый святой, раздетый по пояс, сидит в духовном оцепенении, сжимая крест из грубо соединенных палочек, который лежит на книге. Последняя содержит гравированную иллюстрацию, представленную с необычайным *сходством*, и то же качество доведено до отвратительной степени в изображении увядшей, дряблой плоти. Еще более отвратительным и банальным в своем чрезмерном натурализме является примыкающий к нему *Ессе Ното-кровь*, которая выглядит как кровь, веревка, безошибочно являющаяся веревкой, и крест, сделанный из дерева, кора которого выполнена со смехотворно неэффективной точностью. В этих двух картинах нет ни силы обращения, ни достоинства концепции, которые можно найти в соответствующих сюжетах Риберы. Они представляют натурализм ради натурализма и предвосхищают общий упадок, охвативший Кастильскую школу к концу семнадцатого века.

Коллантес (1599-1656), ученик Винсенте Кардучо, представлен в Прадо *Видением Иезекииля*. На переднем плане - беспорядочное нагромождение вскрытых гробниц, воскресших тел и скелетов; на заднем плане - руины величественного классического города, а в центре, на возвышении, пророк, проповедующий пробудившимся мертвецам. Сцена весьма впечатляюща как по композиции, так и по светотени. Коллантес также представлен в Лувре *Неопалимой купиной*.

Хосе Леонардо (1616-1656) представляет наибольший интерес для студентов из—за своего большого полотна в Прадо, на котором он изобразил тот же сюжет, который был увековечен Веласкесом - *Сдачу Бреды*. Композиция Леонардо разделена по диагонали, левый передний план занят основной группой, в то время как верхний правый треугольник включает задний план: равнину, на которой разворачиваются войска, и отдаленный вид на город. Примечательно, что молодой человек, чья короткая жизнь, омраченная психическими расстройствами, едва позволила ему достичь собственной зрелости, подобно Веласкесу, использовал копья в декоративных целях. Его концепция сцены также, вероятно, отдает должное испанскому чувству, поскольку он изобразил покоренного Юстина Нассауского покорно стоящим на коленях, когда он вручает ключи своему завоевателю, сидящему верхом на лошади. Другой пример работы Леонардо в Прадо - это *Взятие Акви*. Она, с перевернутой группой, составлена аналогично предыдущей картине, частью которой она является, и обе были написаны для "Зала королей" во дворце Буэн Ретиرو. Примечательным, опять же, является устройство копий, в то время как конная фигура герцога де Фериа, возглавляющего атаку, имеет несомненное общее сходство с конным портретом графа Оливареса кисти Веласкеса.

Среди итальянских художников, приглашенных в Мадрид Филиппом II, был уроженец Болоньи Антонио Ризи. У него было двое сыновей, Хуан и Франсиско. Отец Хуан Ризи, вступивший в орден бенедиктинцев и проведший последнюю часть своей жизни в монастыре в Риме, был учеником отца Хуана Баутисты Майно. Его портреты, имеющие некоторое сходство с портретами Веласкеса, иногда приписывались Мазо. Так было с *портретом донна Тибурсио де Редина* в Прадо, который изображает мужчину с ниспадающими на плечи кудрями, одетого в красивый костюм кавалера, стоящего у стола. Он опирается на нее одной рукой, а другой держит большую фетровую шляпу. Это прямое представление о мужественной личности, но написанное без особого энтузиазма. Гораздо интереснее *святой Бенедикт, совершающий мессу* в Академии Сан-Фернандо. Со священной облаткой в руке святой склоняет свою сильную голову с черными волосами и бородой над белым алтарным покрывалом. На его альбе белая риза, расшитая золотом, которую поддерживает монах в черном. Эти фигуры видны на фоне серо-серой стены, между тем третья фигура, послушник, одета в белое. Таким образом, это очень красивая тональность серого, белого и черного, которая придает видимость грандиозного отличия тому очень натуралистичному способу, которым все это окрашено. Брат, Франсиско Ризи, был учеником Кардучо и пользовался репутацией художника по фрескам, украшавшего среди других священных сооружений кафедральный собор Толедо. Он также работал режиссером декораций и сценических эффектов в драматических спектаклях, дававшихся во дворце Буэн Ретиро. По поводу этих опытов он написал

любопытную картину, которая сейчас находится в Прадо, в которой он изобразил в ансамбле последовательные этапы аутодафе. Он посвящен событию, которое на самом деле произошло на площади Пласа-Майор в Мадриде 30 июня 1680 года и продолжалось с восьми утра до половины десятого вечера. Это мероприятие вызвало приступ энтузиазма у жалкого религиозного маньяка Карла II, который руководил созданием картины. Он содержит около трех тысяч фигур, и, учитывая, что Ризи было семьдесят пять лет, когда он его выполнил, это достижение столь же удивительное, сколь и ненужное.

Одним из учеников Франсиско Ризи был Хосе Антолинес (1639-1676), уроженец Севильи. Что-то от южной сладости чувств пронизывает его картины, которые можно увидеть в *"Успении"* Мюнхенской пинакотеки, *"Прославлении Богородицы"* в музее Рикс в Амстердаме и *"Экстазе Магдалины"* в Прадо. Последнее из названных изображений представляет кающуюся, парящую в сидячей позе, поддерживаемую ангелами. Двое других держат над ней баночку с мазью, в то время как ангел постарше играет на лютне. Драпировка выполнена из пепельно-фиолетового шелка с лиловыми арабесками - прекрасное сочетание цветов, наводящее на мысль о влиянии Ван Дайка, которое в этот период начало проникать в Испанию. Это можно снова обнаружить в элегантном сентиментальном стиле Матео Сересо, который изначально был учеником Карреньо. Примерами, которые можно привести, являются *"Кающаяся Магдалина"* в галерее Гааги и *"Святой Иоанн Креститель"* в Кассельской галерее, для которых характерна аффектация. Более важным примером, благодаря своей декоративной композиции, является *Успение Пресвятой Богородицы* в Прадо. Внизу верующие вглядываются в саркофаг, наполненный



ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ИИСУСА В ХРАМЕ

ЛУИСА МОРАЛЕСА

с цветами, в то время как над головой Богородица и поддерживающие ее ангелы образуют элегантную массу из белого и голубого шелка и трепещущих крыльев. Но картина смертельно красива, характерна для упадка религиозного чувства и художественного вкуса.

Этот намек на упадок Кастильской школы, знаменующий конец семнадцатого века, может быть дополнен ссылкой на Клаудио Коэльо (ум. в 1693 году). Работа, которая принесла ему наибольшую известность в его время, - это алтарь *Санта-Формы* в южном конце ризницы Эскориала. Он представляет собой перспективный вид комнаты, в которой вы стоите, когда смотрите на картину. Таким образом, великая школа испанского натурализма исчезает в меретрическом очаровании картины в зазеркалье.

ШКОЛА ВАЛЕНСИИ, СЕМНАДЦАТЫЙ ВЕК

В школе Валенсии связующим звеном между периодом маньеризма, представленным Хуаном де Хуанесом, и наивысшим развитием натуралистического мотива в лице Риберы является Франсиско Рибальта. Он родился в Кастельон-де-ла-Плане между 1550 и 1560 годами и умер в 1628 году. После учебы у неизвестного художника в Валенсии он провел три года в Италии, где его особенно привлекли работы Рафаэля, Себастьяна дель Пьомбо и Караччи. Вернувшись в Валенсию, он исполнил "*Тайную вечерю*" для главного алтаря церкви Корпус-Кристи. Картина, которая до сих пор находится в том месте, для которого была написана, вызвала такой энтузиазм, что его продолжали нанимать для выполнения работ для церквей, монастырей и больниц в Валенсии и ее окрестностях. Некоторые из них отличаются грандиозными композициями и фигурами благородного характера. Но в других работах колорит Рибальты смягчен, а его манера обращения тонка; в то время как в других случаях он демонстрирует смесь итальянского "идеализма" с испанским натурализмом. Примерами его плохого колорита и техники являются № 946 и 949 в музее Прадо, которые, к тому же, изуродованы своей сентиментальностью. Однако его особый талант проявляется в лучшем виде на соседнем полотне "*Святой Франциск Ассизский*". Монах, одетый в коричневую рясу, лежит на тюфяке, накрытый одеялом. Его иссохшее желтое лицо и сильные, нервные руки в экстазе подняты к ангелу, играющему на лютне, который парит над ним в приятных драпировках тускло-зеленого и розового цветов. Изяществу этой фигуры контрастирует строго натуралистический образ монаха и аксессуаров, таких как железная лампа и молитвенник. Это образец одновременно очарования и силы, характерный для того влияния, которое Рибальта оказывал на своего ученика Риберу.

АНДАЛУЗСКАЯ ШКОЛА СЕМНАДЦАТОГО ВЕКА

Переходный период в Андалузской школе заполняют двое мужчин. Это были Хуан де лас Роэлас, писавший в широкой и в то же время соблазнительной манере с мягкой, теплой светотенью, и эксцентричный Франсиско Эррера, который приспособил эти качества к стилю "фуриозо". По этой причине ему приписывают главное влияние на развитие натуралистических методов андалузской школы. Но теперь заслуга принадлежит Рибере, чьи картины, представленные в Севилье, существенно помогли сформировать исследования группы молодых художников, в которую входили Алонсо Кано, Сурбаран, Мурильо и Веласкес.

В восемнадцатом веке местная живопись пришла в упадок до состояния, делающего ее незначительной для ученика. Встречающиеся имена принадлежат таким иностранцам, как Лука Джордано, Тьеполо и Рафаэль Менгс. Однако внезапно, ближе к последней четверти, она снова ожила в гении Гойи. Последний умер в 1826 году, и из немногих имен, нарушающих монотонность испанской живописи девятнадцатого века, возможно, будет достаточно упомянуть имена Мариано Фортунни, Франсиско Прадилли, Хоакина Сорольи-и-Бастиды и Игнасио Сулоаги. Они будут рассмотрены позже.

ГЛАВА V

ДОМЕНКО ТЕОТОКОПУЛИ (ЭЛЬ ГРЕКО)

Д.ОМЕНКО ТЕОТОКОПУЛИ родился на Крите; отсюда и прозвище, под которым он был известен: Эль Греко. Он прибыл в Испанию через Венецию и Рим, поэтому в каталоге Прадо он включен в число итальянских художников. Это был либо избыток скромности со стороны испанцев, либо любопытный признак безразличия - лишить свою собственную школу такого великого художника. Это также не подтверждается фактами. Хотя Эль Греко был учеником Тициана и черпал вдохновение у Тинторетто, отличительной чертой его гения является тот факт, что его искусство так сильно отличается от искусства Италии, что он развивает в себе такую уникальную индивидуальность. Более того, он открыл себя только после своего прибытия в Испанию и некоторого пребывания в Толедо. Именно физические и духовные условия в стране, которую он принял, привели к зрелости настоящего Эль Греко. Испания проявила его гений, и в ответ он выразил гений испанской расы в ее духовных аспектах в большей степени, чем любой другой художник Испании. Он был провидцем, прорицателем, который не только отражал внешний характер своего времени, но и понимал его душу.

Церковь его времени, похоже, ценила его гений: король недооценивал его, в то время как современники и потомки признавали его странным, склоняясь к теории, что он был сумасшедшим. Оценить Эль Греко по его реальной оценке было предоставлено суждению сегодняшнего дня, насчитывающего едва ли более двадцати лет. Причины как более ранних, так и самых последних оценок очевидны.

Филипп II, покровитель Тициана, был влюблен в итальянское искусство и, как мы помним, приглашал итальянских художников для украшения своих дворцов. Будучи человеком ограниченного и догматичного ума, он не мог оценить столь непохожие работы, как у Эль Греко, и установил среди непрофессионалов моду игнорировать их. Позже вся тенденция испанского искусства в его переходе от итальянского подражания была направлена на натурализм. Семнадцатый век был омрачен гением Веласкеса. В восемнадцатом веке Испания последовала примеру других стран в академических усилиях возродить формы, лишённые духа искусства эпохи Возрождения, пока внезапно не осознала местного гения: Гойю, темпераментного, объективного импрессиониста. Деятнадцатый век был занят повторным открытием Веласкеса. Его девизом стала "истина"; истина реальных явлений, видение и передача объективных фактов такими, какими они кажутся на самом деле. Фактически, его художественный мотив, несмотря на то, что он включал, как и следовало ожидать, ограничения и вариации личного уравнивания, был, по сути, фотографическим. Подобно камере, он был озабочен тем, что может видеть глаз. Мода на объективный натурализм не ослабевала до конца века. Последовала неизбежная реакция против этого натуралистического взгляда на искусство, быстроусилившаяся постепенным осознанием того, что фотография вытесняет художника из их общего поля зрения. Художники, с одной стороны, начали понимать, что существуют как внутренние, так и внешние факты, факты духа, так и факты материи; и, с другой стороны, что главная ценность картины заключается не в том, чтобы сделать что-то похожим на жизнь, а в том, чтобы извлечь из изображенной жизни ее наиболее полное выражение. Экспрессия среди прогрессивных современных художников взяла верх над простым представлением. Поэтому в наши дни мы воздаем особые почести Эль Греко и Гойе; Гойе, мастеру материального выражения, Эль Греко, который в такой экстраординарной степени соединил это с духовным выражением.

Установив таким образом точку зрения, с которой следует изучать Эль Греко, мы кратко рассмотрим условия, при которых развивался его гений, а затем качества, технические и духовные, которые демонстрируют его работы. Мы обнаружим, что он отошел от венецианского использования цвета, используя сдержанную гамму оттенков, исключительную тонкость и

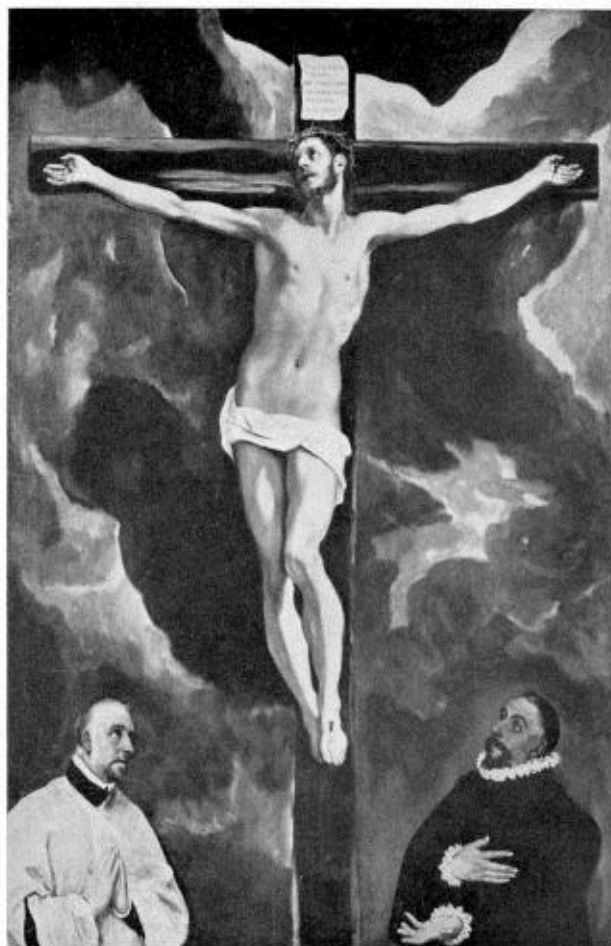
собственную светотень. Что он также был великим мастером композиции, украшая каждую часть своих больших полотен значимыми деталями, так что не осталось небрежно заполненных или лишенных интереса пространств. Также великий рисовальщик, который, хотя и изменял для своих целей пропорции фигур и временами позволял себе заниматься "плохим рисунком", осознает пластические качества формы так, как это удавалось немногим художникам, и извлекает из формы, жеста и действия максимум характера и экспрессии. Точно так же в его портретах мы обнаружим не только яркую передачу внешней индивидуальности, но и глубокое проникновение в душу субъекта. Наконец, при виде его работ следует ощутить редкий и возвышенный дух, присущий самому художнику, интерпретирующему духовный гений Испании его времени.

.....

О жизни Эль Греко почти ничего не известно. Никаких сведений о нем не существует до 16 ноября 1570 года, даты письма, написанного венецианским художником-миниатюристом Джулио Кловио кардиналу Непоте Фарнезе. В нем говорится: "В Риме есть молодой человек из Кандии, ученик Тициана, который, по моему мнению, является художником редкого таланта. Среди прочего он написал свой собственный портрет, который вызывает удивление у всех художников Рима. Я бы хотел, чтобы он какое-то время находился под покровительством вашей Прославленной и преподобной светлости, не внося никакого иного вклада в его существование, кроме комнаты во дворце Фарнезе, пока он не сможет найти другое жилье ". Это письмо устанавливает место рождения Эль Греко, подтверждая подпись художника, поскольку она появляется на многих полотнах греческими буквами с добавлением "критский"; его опыт работы под руководством Тициана в Венеции; его визит в Рим и тот факт, что в 1570 году он был молодым человеком. Как долго он оставался в Риме, неизвестно, но следующая достоверная дата, 1577 год, указана после его подписи на картине с *Изображением Успения Богородицы* для церкви Сан-Доминго-эль-Антигуа в Толедо. Факт участия Эль Греко в этой работе подтверждается документами, относящимися к церкви, в которых зафиксировано, что художнику заплатили 1000 дукатов за восемь картин для украшения высокого и боковых алтарей. Таким образом, получается, что где-то между 1570 и 1577 годами Эль Греко прибыл в Испанию и поселился в Толедо. Здесь он, по-видимому, непрерывно жил до своей смерти, записи о которой сохранились до сих пор. "7 апреля 1614 года умер Доменико Греко. Он не оставил завещания. Он причастился, был похоронен в Санто-Доминго-эль-Антигуа; и подарил свечи". Местонахождение могилы Эль Греко в Сан-Доминго неизвестно. Единственные другие существующие документы касаются контрактов на коммиссионные и случайных споров и судебных исков по поводу цен. Они были обобщены и использованы в качестве данных для установления порядка, в котором были выполнены его картины Альбертом Ф. Калвертом и Э. Гаскуаном Хартли в их критической и богато иллюстрированной книге "Эль Греко, рассказ о его жизни и творчестве".

Здесь можно упомянуть один документ, поскольку он указывает на кратковременные отношения Эль Греко с Судом. Это королевский приказ, датированный 1580 годом, в котором говорится, что заказ был поручен Доменико Теотокопули, греческому художнику, проживающему в Толедо, но что "работа не велась из-за нехватки денег и прекрасных красок". Поэтому предписывается, "Чтобы указанный художник был обеспечен деньгами, а также прекрасными красками, которые он попросит, и особенно ультрамарином, чтобы работа могла быть выполнена с краткостью, приемлемой для моей службы".

Поскольку Эль Греко выполнил свой заказ для Санто-Доминго, а также написал алтарную картину, *El Expolio*, или *Христос, лишенный Своих одежд на Голгофе*, для собора, может показаться, что его просьба об отказе



РАСПЯТИЕ

ЭЛЬ ГРЕКО

В ЛУВРЕ

деньги и цвета были предлогом для того, чтобы избежать, по возможности, выполнения королевского поручения. Исход этого дела описан отцом Сигуэнсой в 1605 году. “Здесь, в Salas Capitulares Эскориала, есть картина *Сан-Маурико и его солдат* работы Доменико Греко, который приехал в Толедо и создал там превосходные вещи. Картина была создана для соответствующего алтаря Святого, но она не удовлетворила Его Величество. Это немного, потому что мало кого удовлетворяет; хотя говорят, что в этом есть большое искусство, и что его автор обладает большими знаниями, и что по его руке можно увидеть превосходные вещи”.

УЭль Греко был один сын, Джордж Мануэль, который был назначен архитектором собора. Он также занимался скульптурой и живописью, в последней среде подражая стилю своего отца настолько точно, что некоторые картины сына приписываются ему. "Портрет красивой девушки", в прошлом принадлежавший сэру Джону Стирлингу-Максвеллу, а ныне находящийся в Национальной галерее в Лондоне, был назван дочерью художника; но более поздняя критика приписывает эту картину либо Тинторетто, либо Эль Греко раннего итальянского периода, когда он был еще молодым человеком. Портрет его сына Джорджа идентифицирован в *церкви Сан-Мартин* в Сан-Хосе, и снова как юноша, который держит карту на *панораме Толедо*. Предполагается также, что он присутствует в младшей фигуре мальчика слева от композиции "*Похороны графа Оргаза*". В последнем также было высказано предположение, что лицо с заостренной бородкой, шестое справа, представляет самого Эль Греко; в то время как традиция

также приписывает название "*Автопортрет художника*" картине в Севильском музее мужчины средних лет, держащего кисть и палитру. Однако это всего лишь предположения.

Тайна, окружающая жизнь Эль Греко, возможно, немного приоткрывается рассказом о нем Джузеппе Мартинеса в его "Практических письмах об искусстве живописи". Это свидетельство не современника, а человека, который, вероятно, получил свои впечатления от тех, кто знал художника, или, по крайней мере, общепринятое мнение о нем при его жизни.

"В то время из Италии приехал художник по имени Доминико Греко; говорят, что он был учеником Тициана. Он поселился в знаменитом и древнем городе Толедо, внедрив такой экстравагантный стиль, что по сей день не найдено ничего равного ему; попытка обсудить его вызвала бы замешательство у самых здравомыслящих умов; его работы настолько непохожи, что кажется, будто они написаны не одной рукой. Он приехал в этот город с такой высокой репутацией, что дал понять, что нет ничего превосходящего его работы. По правде говоря, он создал несколько работ, достойных оценки, которые можно поставить в один ряд с работами известных художников. Его натура была экстравагантной, как и его живопись. Неизвестно с уверенностью, что он делал со своими работами, поскольку он обычно говорил, что никакая цена за них не была достаточно высокой, и поэтому он отдавал их в залог их владельцам, которые охотно давали ему то, что он просил. Он зарабатывал много дукатов, но тратил их со слишком большой помпой в своем доме, вплоть до содержания платных музыкантов, которые развлекали его во время трапез. У него было много работ, но единственным богатством, которое он оставил, были двести незаконченных картин; он достиг преклонного возраста, всегда наслаждаясь большой славой. Он был известным архитектором и очень красноречив в своих речах. У него было мало учеников, поскольку никто не стремился следовать его капризному и экстравагантному стилю, который подходил только ему самому".

Здесь мы видим удивительно индивидуальную личность, сдержанную и гордую, осознающую свое предназначение, реализующую его с надменной исключительностью; погруженную в высокие мысли и культивирующую в уединении частной жизни редкую утонченность. В Толедо, тогдашней цитадели католической веры, где сановники Церкви настолько доминировали, что Филипп II, не терпевший соперничества за власть, был вынужден перенести свой двор отсюда в Мадрид, Эль Греко сохранил целостность своей художественной веры и, отделив себя от внешних влияний, сохранил независимый суверенитет своих собственных идеалов.

.....

Эль Греко оставил *вид Толедо*; скорее это можно было бы назвать портретом внешнего вида города и его души; в высшей степени интерпретирующее видение воздействия души Толедо на духовное воображение художника. Вид открывается с холма, под которым находится нынешняя железнодорожная станция, и выходит через пересеченную местность на ущелье Тежу. На среднем расстоянии слева его пересекает широкая арка и ее более узкая сестра - мост Алькантара. Оттуда линия городских стен, прерываемая мавританскими башнями, поднимается по холму цитадели к группе зданий, венчающих вершину. Алькасар и северная башня собора выделяются на фоне неба, бурлящего эмоциями и подсвеченного большими стремительными облаками. Они, как и архитектура, улавливают самый резкий свет, который в других местах распределяется массами более низких тонов; сочетание спокойного освещения и сверкающих, похожих на мечи, полос света, характерных для столь многих композиций художника, так наводящих на мысль о страстном вдохновении.

Как сильно отличается Венеция времен его юности, этот укоренившийся в скалах город-крепость, усыновленный художником! Не менее гордо отчужденный, но суровый и непреклонно возвышенный; ограниченный извилистыми рамками; некогда вершина мавританского могущества и роскоши, а ныне католического владычества и пышных церковных церемоний; его сановники - люди высокие и властные, его собор известен по всей Испании как Толедо Богатый! Рыцарский пыл, зародившийся на бесчисленных полях сражений, пылал здесь в сильном накале религиозного

мистицизма. Ее идалго, “сыновья кого-то”, были одними из самых гордых представителей своего класса, замкнутыми, аскетичными, но в то же время охваченными религиозным экстазом. Толедо был в то время душой католицизма и благородного рыцарства Кастилии.

Эль Греко, с пронзительностью инопланетного наблюдателя, уловил его дух. Это воспламенило его романтический пыл и религиозную набожность; в то же время придавало энергию его воображению. Однако все его искусство, развивавшееся в этих условиях, было построено на наблюдаемых фактах. Тип его фигур, как на портретах, так и на алтарных изображениях, был заимствован из окружавшей его человечности - худощавого тела с длинными конечностями и высокими узкими головами; тип, который сохранился до сих пор. Вы видите это даже в Мадриде, еще легче в Толедо. И здесь в проходящей толпе вы можете заметить одного из тех задумчивых,



САН - МАУРИСИО И ЕГО ФИВАНСКИЙ ЛЕГИОН

ЭЛЬ ГРЕКО

ЭСКОРИАЛЬ

лица, похожие на цветы, чистые, как чаша лилии, которые Эль Греко научился дарить своим мадоннам, в то время как среди детей вы найдете странно бесполое, холодно страстные лица его ангелов.

Он преувеличивал этот тип точно так же, как это делал его современник Сервантес; последний - чтобы сделать его смешным, Эль Греко - сочувствуя его высокому энтузиазму. Но каждый со своей точки зрения запечатлел истинную душу испанской расы более эффективно, чем любой другой писатель или художник Испании. Юмор Сервантеса сделал его чрезвычайно популярным,

серьезности Эль Греко пришлось подождать признания до сегодняшнего дня. Его преувеличение, иногда даже приближающееся к искажению, преследует цель декоративного эффекта или усиления характера или эмоций, или чаще используется в сочетании с двумя целями.

Прекрасным примером характеристики является портрет, названный здесь *С. Джеромом* (Фронтиспис). Копии этой картины находятся в Национальной галерее и Прадо, где она называется *Святой Павел*. Но название не имеет большого значения. Картина явно представляет собой портрет какого-то сановника Церкви или, по крайней мере, типичного священнослужителя того времени. Короткие волосы и длинная борода почти побелели, лицо поседело, а серебристые блики подчеркивают розовую мантию. Голова по отношению к туловищу небольшая, но очень длинная и узкая, а руки чрезвычайно вытянуты. Но какое выражение характера получается благодаря этим преувеличениям! Голова у него одновременно и солдата, и ученого, и аскета. В глазах холодная, пронзительная прямота; длинный нос указывает на непреклонную целеустремленность, а рот - на железную жесткость и жестокость. Одна рука лежит на книге изысканным, почти нежным жестом, в то время как большой палец другой опущен вниз с решимостью, не терпящей рассуждений или возражений. В целом этот тип представляет собой странную смесь интеллектуальности и фанатизма, возвышенности и ограниченности, мягкости и безжалостности. Это может быть взгляд инквизитора, который осуждает без колебаний, как хирург, вынужденный своим диагнозом пустить в ход нож.

Или в качестве примера искажения, используемого с эмоциональным эффектом, обратитесь к *Распятию* в Лувре (стр. 70). Тело Христа прекрасно в своей истоме покоя; никакая боль или ужас не омрачают безмятежность. Трагизм события отражен в удивительном впечатлении от неба; мутная черновато-зеленая завеса, разорванная, как завеса в Храме, с белыми рубцами. Спаситель отдыхает от своих трудов. Изображена вселенская трагедия греха, которая вновь распнет его. Что касается меня, то я не знаю другого такого духовно трогательного намека на Божественную трагедию, как этот. Эль Греко рисовал этот сюжет несколько раз. Другим прекрасным примером является *Распятие* в Прадо, где фигуры жертвователя и священнослужителя заменены тремя Мариями и Святым Иоанном, фигурами, выражающими муку и обожание, в то время как ангелы духовной красоты с восторгом принимают в свои руки кровь из священных ран. Это одновременно пиан и панихида, превосходная по своей декоративной проработке. Но на картине из Лувра декоративная схема возвышенно элементарна; сама ее простота



ПОХОРОНЫ ГРАФА ОРГАЗА

ЭЛЬ ГРЕКО

САН-ТОМЕ, ТОЛЕДО

усиливает остроту апелляции. Но нашим первоначальным соображением было допущенное искажение. Естественный вид неба искажен; цвет ложный, нет намека на реальный свет или атмосферу. На самом деле, не было никакой мысли изобразить небо естественным образом; оно использовалось как символ выражения. И это было так, что Эль Греко иногда предпочитал использовать форму.

Если студент смотрит сквозь очки академического педагога, критикуя то или иное из-за того, что оно не соответствует его канонам пропорций или представлениям о правильном рисунке, он никогда не откроет для себя настоящего Эль Греко. Если он ищет исключительно или главным образом натуралистического изображения, такого, которое пройдет проверку в школах, пусть он сразу же отвернется. В противном случае он будет только искать неприятностей. Эль Греко следует изучать с точки зрения воображения, в поисках духовных впечатлений или характера самовыражения и экспрессии характера. С другой стороны, не следует предполагать, что Эль Греко был безразличен к фактам формы. Ни один художник не понимал и не ценил форму лучше и не изображал ее с большей уверенностью в ее пластических качествах. Однако его привлекала не только пластичность формы, но и пластичность выражения. Он сделал выражение видимым во внешнем облике изделия. Он использовал форму как инструмент интерпретации; следовательно, для усиления выразительности он осмеливался преувеличивать или даже искажать ее.

Не лишним будет сравнить Эль Греко с каким-нибудь великим композитором, медиумом которого является его оркестр. Последний состоит из отрядов, но нет установленной пропорции

отношений, которые они несут друг к другу и к целому. Это гибкий инструмент, в который композитор вносит свои собственные коррективы. Если для интерпретации своей темы он усиливает духовые инструменты или выбирает новые приемы для достижения эффекта, о нем судят исключительно по гармоничному результату. Поскольку музыка является полностью абстрактным искусством, вердикт зависит от структуры, объема и качества ее выражения. Искусство живописи менее абстрактно, поскольку ограничено чувственным восприятием глаза и необходимостью привязывать выражение к какому-либо видимому объекту; но, насколько это возможно при свободе музыкального композитора, Эль Греко сочинял свои симфонии формы и цвета.

.....

Эта свобода композиции развивалась лишь постепенно. Его более ранние работы, выполненные в первые годы его жизни в Толедо, демонстрируют следы его венецианского обучения. *"Успение Пресвятой Богородицы"*, которое сейчас принадлежит Чикагскому художественному институту, в трактовке форм и композиции по-прежнему напоминает титиана; но уже очевидно влияние нового окружения на индивидуальность Эль Греко. Он пока мало уловил мистического пыла, но типы, особенно апостолы, местные; драпировки выполнены широко и пластично, а цвет больше не напоминает венецианскую роскошь. Начался процесс дематериализации, который будет продолжаться до тех пор, пока в великих работах зрелого художника венецианское богатство пигмента, полное мирского великолепия, полностью не исчезнет в прохладных, строгих гармониях синего, лимонного и желтого, черного, серого, белого, оливково-зеленого и серебристо-гвоздичного. Теплые оттенки встречаются, но они сравнительно редки. Меньше всего в великом алтаре Эль Греко использует цвет для создания эффекта зрелища или просто украшения. Его использование отражает духовное значение. В его портретах это психологически выразительно.

Последние в основном представляют собой поясные фигуры или бюсты; величественные, бледные лица на мрачном фоне, отделенные белой оборкой от черного тела, на котором видны белые нервные руки. С другой стороны, портреты священнослужителей или воображаемые изображения святых используют самые разные оттенки. В маленьком провинциальном музее, который сейчас находится в доме Эль Греко, есть серия таких изображений апостолов. *Святой Варфоломей* полностью одет в белое, но остальные двухцветные, на них изображены мантия соответственно желтого и синего, желто-зеленого и красно-винного цвета, серо-синего и оранжевого, серо-синего и яблочно-зеленого и так далее. Это похоже на то, как если бы художник искал самые необычные и *изысканные* сочетания и привел их в гармонию с помощью нюансов, которыми он их наделил. Более того, каждый из них находится в психологической связи с головой и руками испытуемого. Еще один момент, который следует отметить в использовании цвета Эль Греко, заключается в том, что он не наносил свой пигмент тонким слоем на подкраску из светлого и темного, а фактически моделировал цвет, получая светотень с помощью значений.

С чувством непривычки смотришь на ряд портретов Эль Греко, подобных тем, что собраны в Прадо. Почти неизменно глаза устремлены на нас, но без выражения узнавания или сочувствия. Хотя лицо излучает жизнь, оно бесстрастно. За каждой живой маской скрывается непроницаемый разум, полностью погруженный в уединение собственного духа. Одинаково удалены от всех внешних симпатий лица апостолов и святых. Они, однако, не бесстрастны, ибо на каждом из них виден след внутренней борьбы, высокоразвитой медитации или духовного экстаза. Их личности настолько разнообразны и отчетливы, что можно быть уверенным, что это портреты или, по крайней мере, этюды тех типов духовенства, монахов или мирян, которые были представлены в Толедо. У них есть одно общее качество - трансцендентальный подъем; симптом духовного беспокойства того времени. В других местах протестантская реформация продвигалась вперед, и Испания была ее самым ярким противником. Именно здесь Контрреформация достигла своей наиболее экстравагантной формы. Испанец встретил вызов разума со страстной верой, которая

переросла в мистицизм и визионерскую экзальтацию. Толедо был вулканическим центром, а Эль Греко - его живописным выразителем. Главной движущей силой его мотива была его собственная глубокая религиозная вера, которая позволяла ему придавать пластическую реальность видениям своего страстно возбужденного воображения.

.....

Его картины, когда он приспособливает свой стиль к своему мотиву, становятся видениями. Даже его портреты - это видения человеческих душ. И секрет его способности внушать реальность видения заключается в том, что оно основано на реализме. Его творения представляют собой союз реализма и идеализма; или, скорее, реализма в истинном смысле этого слова. Ибо сегодня мы научились различать реализм и натурализм:



КРЕЩЕНИЕ ХРИСТА ЭЛЬ ГРЕКО

В ПРАДО

последнее - это изображение природных явлений; реализм - это изображение того же самого с намеком на их связь с горизонтом идеи, заключенной в них. Это становится почти неизменной привычкой Эль Греко. Обратимся, например, к *Сан-Мауисио* (стр. 75), который был выполнен вскоре после *Успения Богородицы*. Согласно легенде, Маврикий был генералом фиванского наемного легиона в римской армии. Он отказался отдать дань уважения богам и был приговорен к обезглавливанию. После чего весь легион провозгласил свою веру и разделил мученическую смерть со своим предводителем. Можно полагать, что Эль Греко изобразил это событие в своем воображении; его несколько фаз, отказ генерала, казни и славу мученического венца на Небесах. В пылу религиозного рвения перед глазами его духа возникло видение, и он перенес его на холст. Благородные головы генерала и его лейтенантов явно являются портретами современников, людей, которые, без сомнения, считали себя способными подражать примеру святого, если того потребуют обстоятельства. Таким образом, с самого начала картина основана не на простом изображении определенных лиц, а на изображении последних в их отношении к рассматриваемой идее. В серьезности и уверенности лица святого одинаково отражается осознание трагедии, которая будет изображена, и славы, которая последует за этим. Фактически, сам святой представлен как имеющий свое собственное видение ситуации в соответствии с ее горизонтом идей.

Спина офицера, предъявляющего ультиматум, изображена с намеренным преувеличением, чтобы усилить тонкий намек на святого и в то же время подчеркнуть отделенность основной

группы как от сцены, разыгрывающейся сзади, так и от Небесного видения. Цветовое впечатление от всей картины голубое; холодные тона синего оттеняются бледно-винно-красным цветом флага, бледно-кремово-желтым цветом некоторых корсетов и предельной белизной кожи. Эта схема создает необычайный намек на абстракцию. Освещение также показывает начало постепенно разрабатываемого Эль Греко метода светотени. Последний вырос из своего кабинета, чтобы придать каждой части декоративного узора своей композиции жизнь движения. В фигурах ангелов действительное движение выражается в жестах и действиях, но в неподвижных фигурах на переднем плане об этом свидетельствует изгибающийся, дрожащий свет, особенно на ногах. Эти световые эффекты, столь характерные для работ Эль Греко с этого момента, приведут в замешательство студента, который ищет натуралистической точности. Только когда он привыкнет к смешению художником конкретного и абстрактного, он поймет, что это соответствует всей схеме видения.

Следующей великой работой в карьере Эль Греко были *"Похороны графа Оргаса"* (стр. 76), известная в Испании как *El Interrio*. Этот шедевр до сих пор висит в церкви Сан-Томе в Толедо, для которой он был написан. Он посвящен легенде, связанной с основателем церкви, благочестивым графом Оргазом, который умер в 1323 году. На его похоронах появились С.С. Августин и Стивен и опустили тело в могилу. И снова это видение как реальности произошедшего, так и не меньшей реальности связанной с ним духовной идеи. В то время как священники и верные друзья, портретные этюды современников Эль Греко, помогают на торжественной церемонии, некоторые обращают свои взоры к видению наверху, где среди сонма пророков, апостолов, святых и ангелов, при заступничестве Пресвятой Девы, обнаженная душа графа предстает у ног своего Искупителя. Была ли когда-нибудь нагота выражена так буквально и в то же время с такой абстракцией? Все видение озарено холодным светом, который исходит изнутри самой сцены. Роскошное золотое шитье отличает облачения двух святых на переднем плане, символизирующие пышный церемониал католической церкви, в то время как рыцарство Испании увековечено в мертвом теле. Черная сталь доспехов на фоне белизны листа цвета слоновой кости задает черно-белую тональность, которая является общим цветовым впечатлением от нижней части рисунка. Вверху мантия Девы выгодно подчеркивает синий цвет среди более бледных и высоких тонов того же цвета, бледно-желтого, кремового и иногда с намеком на лиловый и едва заметный кармин.

Выдающееся положение, придаваемое Деве и обнаженной фигуре, а также удлинение последней помогают выделить Христа и усилить ощущение высоты, к которой жадно устремлены лица Небесного воинства. Какое зрелище духовной экзальтации, отделенное открытой сценой-облачным занавесом от происходящей внизу драмы! И последнее — была ли когда-либо большая интенсивность серьезности, достоинства и нежности, втиснутых в группу голов? Традиция гласит, что священник справа в белом облачении - дон Андрес Нуньес, священник Сан-Томе. Известно, что седобородый профиль слева от него является портретом художника Антонио Коррабиаса, чей брат Диего изображен в "седобородом мужчине" слева от композиции, над фигурой Святого Стефана. Лицо с оборкой слева от Антонио Коррабиаса, предположительно, принадлежит художнику.

Все хвалили непревзойденную проработку характеристик и техническое мастерство этой нижней части картины; но многие критиковали верхнюю и не могли принять ее как разумную часть композиции. С другой стороны, если изучение картины включает в себя общение с духом и целью, которые ее вдохновили, человек начинает чувствовать, что верхняя и нижняя части неразрывно связаны как в концепции предмета, так и в его передаче. Композиция на мгновение напоминает видение Рафаэлем *Диспута*, которое Эль Греко, должно быть, видел в "Станце Ватикана". Там пространство, которое должно быть заполнено, хотя и пропорционально шире этого, также изогнуто дугой, и полоса фигур, представляющих Церковь на Земле, простирается по нижней части, в то время как в верхней развернуты Небеса. Но за пределами этого всякое сходство прекращается. Даже земная группа на фреске Рафаэля расположена в манере итальянского

идеализма; в "*графе Оргасе*" ее естественность характерна для Испании. В верхней части своей картины Рафаэль продолжил геометрический замысел композиции, расположив Небесное воинство дугами. Эль Греко изобрел своего рода неправильную, спонтанную геометрию. Дизайн имеет центральную группу из трех фигур, расположенных в виде треугольника, за пределами которого разделены облачные пространства



ДЕВА Мария И СВЯТЫЕ ЭЛЬ ГРЕКО

САН-ХОСЕ, ТОЛЕДО

в отделения или карманы, заполненные фигурками. Это заимствованный мотив, который можно обнаружить в композициях Джотто и других первобытных итальянцев, а также в мозаиках, которые помогли вдохновить их. По сути, это византийский орнамент. Но последний термин - всего лишь названная и датированная веха на пути, который в бесконечной перспективе тянется через Персию к буддийскому искусству. Сегодня, благодаря нашим возможностям изучения последнего, мы можем обнаружить любопытное сходство между аранжировкой Эль Греко и хорошо известными особенностями китайской композиции. Фактически бессознательно его гений отскочил от своего сознательного источника к отдаленному источнику восточного вдохновения.

.....

Вслед за *графом Оргазмом* появилась серия снимков, на которых страстный экстаз достиг наивысшей интенсивности. Три из них находятся в Прадо: *уже упоминавшееся Распятие*, во время которого ангелы собирают священную Кровь, *Воскресение* и *Крещение Христа*. Последнее из названных (стр. 81) - это не просто изображение одного человека, льющего воду на голову

другого, чей смиренный вид в сочетании с изображением парящего голубя, а иногда и почтенного старца наверху, говорит о том, что картина призвана изображать крещение Второго Лица Святой Троицы. Таков, как правило, обычный метод лечения субъекта. Но здесь мы снова присутствуем при видении, в котором реальное духовное значение фактов происшествия становится видимым глазу. Небеса соединяются с землей в симфоническом порыве религиозного энтузиазма. Движение жизни изобилует, жизнь души олицетворяется человеческими формами. Есть даже ритм движения в сравнительно статичных фигурах Христа и Святого Иоанна; в ангелах, которые поднимают алые мантии, и в тех, кто стоит рядом с поклоняющимися; в то время как духовная энергия поднимается над головой волна за волной ликования, пока не закружится вокруг безмятежной фигуры Всевышнего Бога. Мы еще раз отмечаем, как ощущение далекой изоляции создается этой самой верхней фигурой благодаря появлению более высоких ангелов на переднем плане; также, что нигде нет пространства, не наполненного смыслом, даже серо-зеленые кремновые облака, кажется, поднимаются ввысь со своим ангельским бременем. Но степень, до которой картина разжигает и возвышает воображение, не поддается никакому описанию.

Удивительно также *Воскрешение*, которое сейчас находится в Прадо. Фигура Господа, длинная и гибкая, как тростинка, возвышается наверху, в то время как внизу солдаты пребывают в возбужденном ужасе. Они были разбужены ото сна потрясением от раскалывающейся гробницы и, все еще ошеломленные, предстают перед чудом. Кто-то в страхе отступил назад, кто-то прикрывает глаза от света, в то время как другие в неистовых попытках рассекают воздух своими мечами. За исключением одной прекрасной молодой фигуры, которая протягивает руку, словно в знак признания чуда, все они обнажены, их тела напряжены до крайности.

.....

К этому времени также относится "*Сон Филиппа II*" в Эскориале. За ним последовал период более безмятежных картин, таких как те, что были написаны для часовни Сан-Хосе в Толедо. Самое прекрасное из них и известное - это узкое вертикальное полотнище, *С. Мартин*, разделяющее его плащ с обнаженным нищим. Юная фигура святого — портрет сына художника Георгия в расцвете его первой зрелости — облаченная в черные доспехи, восседает на белом коне в черной амуниции. Одна передняя лапа животного поднята и выгнута дугой; остальные расположены параллельно ногам нищего, что несколько напоминает обращение с ногами в *Сан-Маурисио*. Две фигуры видны на фоне неба, которое парит над далеким видом на Толедо. В статной пластике форм и целомудрии цветовой гаммы белого, черного, зеленого и бледно-серовато-синего цветов картина отличается необычайным благородством и нежностью, а также крайней абстрактностью. Напротив него - изысканно нежная и благоговейная *Дева и Святые* (стр. 85), в которой, возможно, больше, чем в любой другой своей работе, Эль Греко поддался очарованию красоты лица. Над главным алтарем висит изображение *Коронации Богородицы*. Центром композиции является композиция из трех фигур Отца, Сына и Девы Марии в виде трилистника, под которыми расположены две поклоняющиеся фигуры, остальная часть узора состоит из облаков дугообразной формы, лишь менее выразительных, чем сами фигуры. Этот мотив Веласкес позаимствовал на своей картине в Прадо на ту же тему.

К этому периоду относится *Распятие* в Лувре (стр. 70), ссылка на которое уже была сделана. Давайте еще раз отметим бесконечное спокойствие облика Спасителя как характерную черту этого периода духовного покоя в собственном гении художника. Кроме того, к этому времени мы сможем лучше судить о появлении двух новых грузоотправителей на нижнем переднем плане. Вероятно, они были включены по необходимости, представляя дарителя и священника церкви, для которой была написана эта картина. Но они также приносят тот оттенок натурализма, который так дорог испанскому воображению; и художник внес их в свою концепцию сцены как видения. Это видение священной сцены, которую созерцают эти люди его времени, и контраст их реальности придает этому видению повышенную абстрактность.

Также к этому периоду в основном относятся многочисленные *Благовещения* и *Святые семейства*. Прекрасный пример последнего у нас есть в Музее испаноязычных в Нью-Йорке, который напоминает, с некоторыми изменениями, музей Прадо. Во всех этих предметах тип Мадонны заимствован из народа. Но она не оставлена в своей бесстрастной простоте, как у Веласкеса в его "*Поклонении королям*", и не сентиментальна, как у Мурильо. Эль Греко сделал его более утонченным, очищенным в равной степени от грубости и земных эмоций; фактически, одухотворенным. Мы также можем отнести к этому периоду маленький *Сантьяго* Музея Метрополитен, Нью-Йорк; изысканно подобранная синяя гамма, слегка смягченная тусклой охристо-желтой, но мужественная в обращении и вдохновленная возвышенной чистотой воображения.

.....

К последнему периоду творчества художника относится еще одна картина в музее Метрополитен, "*Рождество Христово*". Это продукт вновь пробудившегося пыла, который характеризует самую важную работу уходящей жизни Эль Греко. Участники мероприятия - простые люди; мать - девушка из народа; пастухи - крупномодельные крестьяне с пронизательными чертами лица. Но все они охвачены восторгом момента; их наивность и грубость охвачены безумным изумлением. Во тьме ночи сцена вся пылает духовным накалом. Как чудесно переплетаются свет и мрак! Какое странное разнообразие пластических форм и тонкость сдержанного колорита воплощены в композиции! Необычность - это, безусловно, первое впечатление, которое человек испытывает; затем, вслед за ним, приходит осознание сильного вдохновения и мастерского творчества. Человек находится в присутствии необычного, великого творческого духа.

Столь же экстатичным является видение *Сошествия Святого Духа* в Прадо. Вверху - Голубь во Славе; под ним - горизонтальный ряд фигур, в центре - Дева Мария, головы всех объаты пламенем; внизу - две фигуры, откинувшиеся назад и вззирающие на Божественную Славу. Появляется некоторое воспоминание о старых тичианских малиновых и синих тонах, но ничего об их мирских качествах. Вся концепция - это страстная восприимчивость к озарению свыше. Окончательное выражение бурной энергии проявляется в "*Смерти Лаокоона и его сына*" в Сан-Тельмо, Севилья, и в "*Апокалипсисе*", или, как его ошибочно называют, "*Священной и мирской любви*", принадлежащей художнику сеньору Зулоаге.

У Эль Греко были ученики, но не осталось последователей. Некоторые из его учеников, Луис Тристан, например, и его сын Джордж Мануэль, научились достаточно точно подражать его манере, чтобы вызвать путаницу в атрибуции некоторых картин. Но стиль Эль Греко был настолько непосредственным продуктом его собственной интеллектуальности, чувствительного и страстного эстетического воображения и высокоразвитой души, что другие не могли воспринять его в целостности. Но его искусство оказало не меньшее влияние на мастера, чем великий Веласкес. Мы отметили, что последний позаимствовал у толедского художника его композицию для *Коронации Богородицы* и, возможно, добавил, что его портрет *Иннокентия X*, по-видимому, в долгу перед *доном Фернандо Нино де Геварой Эль Греко*. Однако наиболее заметное влияние было оказано в вопросе цвета. Веласкес перенял, как говорит сеньор де Беруэте, "определенные серебристо-серые оттенки в окраске тела, использование специальных карминов и большую свободу исполнения в драпировках, тканях и других аксессуарах". Те же качества, а также интеллектуальность и абстрактность его концепции и стиля начали влиять на некоторых современных художников. Наиболее заметным примером был покойный Поль Сезанн, творчество которого, в свою очередь, оказывает мощное влияние на других. Между тем картины Эль Греко, до недавних лет известные лишь немногим ценителям, ищут и бережно хранят коллекционеры и музеи.

Между тем, к творчеству современного молодого художника Эль Греко следует присмотреться повнимательнее. Ибо современная эпоха во всех сферах жизни начинает требовать

интеллектуальности, а в живописи особенно большей степени тонкости и абстрактного внушения. Качество самовыражения становится все более и более важным критерием, по которому будут судить о художниках настоящего и будущего. Эль Греко во всех этих отношениях является мастером, которому следует следовать; не ради подражания, а ради принципов, заложенных в его концепции предмета и его технической передаче, а также потому, что он поможет понять других великих художников выражения, таких как Микеланджело, Джотто, безымянных художников византийского периода и известных и неизвестных мастеров буддийского искусства.

ГЛАВА VI

ВЕЛАСКЕС

В То время как Эль Греко выразил душу испанского рыцарства и религии, Веласкес воплотил в высшей форме расовую любовь к натурализму. Более того, он стоит выше всех других художников-натуралистов по правдивости изображения.

Его обычно называют реалистом. Но современная мысль придает этому термину значение, которое отличает его от натурализма. Его использование этого слова сродни философскому значению реализма, который признает реальность не только вида или индивидуума, но и рода в целом и рассматривает индивидуум как фазу универсального процесса, который его вызывает. Современная мысль, по сути, применяет слово "реалист" к тому, кто рассматривает частное в связи с горизонтом, стоящим за ним, с универсальным процессом, временным проявлением которого оно является. Таким образом, Ибсена называют реалистом, потому что, например, в "Кукольном домике" он рассматривает *Нору* и ее мужа как фазы универсальной проблемы супружеских отношений. Напротив, драматурга, который представляет лишь срез жизни, персонажей и происшествия, которые соответствуют действительности, но не рассматриваются в связи с широким горизонтом идей, управляющих нашими жизненными принципами, он называет натуралистом. Это различие жизненно важно и поэтому проясняет мышление и понимание,



ФИЛИПП IV, СТАРЫЙ

ВЕЛАСКЕС

что однажды понять это - значит принять это.

В свете этого различия является ли Веласкес натуралистом или реалистом? В его портретах, которые олицетворяют его высшее достижение, ощущается ли что-либо, кроме захватывающего осознания индивидуальной личности? Считаем ли мы их типичными для своего времени и страны, как сюжеты портретов Эль Греко? Безусловно, есть большое исключение в чудесном *портрете папы Иннокентия X*. За его мрачным лицом простирается широкий горизонт взаимосвязанных идей. Психологическое откровение и универсальный намек этого портрета, по-видимому, говорят о том, что Веласкес был в душе реалистом, но обстоятельства его жизни вынудили его стать натуралистом. Привязанный ко Двору, он был в основном занят живописью королевских особ и их ближайшего окружения. Это была сцена, замкнутая, как театральная сцена, искусственной рутиной церемоний и педантичности, в которой позировали куклы, от Филипа до его карликовых игрушечных созданий. Как мог бы реалист изобразить их в соответствии с кругозором задействованных идей, кроме как сделав их презренными или смешными? Но его долг придворного художника вынудил Веласкеса закрыть горизонт и изобразить этих людей с максимально возможным достоинством. Примечательным фактом является то, что *Невинный Икс* был написан во время второго визита художника в Италию; когда он на короткое время избавился от стесненных условий своей жизни, смог взглянуть на людей и вещи со стороны и изучить их в связи с большими проблемами. Кроме того, тот факт, что это был его второй визит и что он находился в полном расцвете своих сил, о многом говорит. Он был менее озабочен индивидуальными впечатлениями, более способен и расположен рассматривать даже самого Папу в связи с политическими и духовными условиями Рима и всего мира.

Но хотя Веласкес был вынужден по привычке быть натуралистом, он не только избегал банальности, которая так часто присуща натурализму, но и проявил себя величайшим натуралистом во всей истории живописи. Он поднял натурализм на высшую ступень выражения. Его представления о жизни характеризуются не только живой действительностью, но и совершенной справедливостью, высокой утонченностью и необычайной красотой. Во всем присутствует единство интеллектуального превосходства и высочайшего технического мастерства. Пожалуй, только Рембрандт, Халс и Рейберн дают человеку столь глубокое ощущение присутствия живой личности, какое мы испытываем перед почти всеми портретами Веласкеса. С Рембрандтом мы обычно ощущаем пристальный взгляд, который проникает в душу его предмета и рассматривает его в связи с широким горизонтом; ибо Рембрандт - великий реалист. Веласкес, с другой стороны, разделяет с Халсом и шотландским художником их ограниченное видение; но его видение тоньше, что свидетельствует о более тонком складе его ума. Их умы были неспособны воспринять его высокую серьезность, благородную отчужденность. Халс, которого лучше всего видно в группах Харлема, - один из тех веселых парней, которых он изображает; Рейберн - честный, крепкий джентльмен среди джентри, которые ему позировали. Веласкес всегда остается аристократом, взирающим на свой предмет с высоты высшего душевного достоинства. Именно из-за этого его портреты обладают высшей *чертой* всего великого искусства: отчужденностью. Отделенность его собственной ментальной личности от обычных вещей вокруг него передается персонажам, которых он создает. Они наедине с самими собой, будь то монарх, карлик или нищий, отделенные от обыденности благодаря своему авторскому искусству. По своей отдаленности они сродни портретам *Жана Арнольфини и его жены* Яна Ван Эйка и *Джорджа Гиза* и *Эразма Гольбейна*; но в них нет настойчивого намека на то, что они действительно живые. Мы распознаем в них необычайную иллюзию жизни; но перед *Филиппом IV* в Национальной галерее, перед *Моэниппом* и *Лас Меньясом* в Прадо, не говоря уже о других примерах, сознание иллюзии не приходит нам в голову. Мы стоим лицом к лицу с истиной; “*verdad, no pintura*”, как говаривал сам Веласкес, было его идеалом — “*правда, а не живопись*”. С другой стороны, правда

не является просто реалистичной, очевидной благодаря редкому свойству отчужденности самого Веласкеса. Его портреты дрожат на острие бритвы между правдой и абстракцией.

Мы говорили об их абсолютной справедливости. Это представляет собой еще один результат высокородной натуры ума Веласкеса, проявившийся в тактичности отбора, экспозиции и расположения. У него было безошибочное чутье на главное, его наиболее характерными работами были необычайная скупость на детали; развитый инстинкт к характерным жестам и мимике и редко экономичный метод их достижения. Его способность расположить фигуру на полу так, чтобы она давила собственным весом и росла своей собственной силой; придать ей характерное действие, одновременно единое и ритмичное; придать ее контурам твердость и точность, а также утонченность; придать мельчайшим деталям, таким как моделирование перчатки, индивидуальный характер и, наконец, объединить все эти качества в организованное единство и разместить ансамбль в идеальном соответствии с открытым пространством, которое он занимает, — его способность делать все это является мерилom его справедливости.

На исключительность результата мы уже ссылались, говоря о его достоинстве и отстраненности. Это продукт как возвышенного мышления, так и высочайшего технического совершенства. Последнее подводит нас к пониманию причины его необычайной красоты.

Что значит для нас красота? Если это красота лица и формы — легкий путь к художественной красоте и к тому, чтобы оценить ее по достоинству, — то мы редко встретим ее на картинах Веласкеса. Люди, которых ему выпало рисовать, были в основном с простыми чертами лица, если не использовать более резких терминов; их костюмы были возмутительно экстравагантными и не соответствовали элегантности; колорит был мрачным, лишь скупой оттененный веселостью красок. Кроме того, по большей части, это были люди с сильным характером или с намеком на опыт, запечатленным на их лицах, так что в вызванном этим интересе можно было забыть об их невзрачности. Откровенно говоря, в большинстве своем это глупые люди или, по крайней мере, апатичные. Откуда же тогда красота? Его источник двоякий: в видении художником своего предмета и в его технической передаче того, что он нашел.

Секрет видения художника, когда оно по-настоящему художественно, заключается в том, что он вдохновлен чувством прекрасного и ищет красоту. Он ищет не что-то, что можно было бы изобразить, а средство выражения того, что



КОННЫЙ ПОРТРЕТ ФИЛИППА IV

ВЕЛАСКЕСА

Из ПРАДО

он чувствует красоту. Для такого человека, как Веласкес, не имеет большого значения, что он призван рисовать. Он не осознает тех ограничений, которые обычный человек называет уродством. Для него предмет - проявление жизни, а жизнь для него - красота во всех ее аспектах, и достаточно передать эту красоту. И вы можете сказать, что он находит жизнь и красоту жизни не только в лице и фигуре, действиях и жестах своих подданных, но и в одежде, которую они носят, и аксессуарах, которые их окружают. Все это способствует ощущению жизни, которым вдохновляет его объект, так что он извлекает из тканей и предметов натюрморта колоритность характера или тонкость выражения, которые возвышают их над обыденностью и придают им отличительную красоту.

Но, в конце концов, вопрос не столько в том, чтобы извлечь красоту из предмета, сколько в том, чтобы вложить в него красоту. Конечное достижение - это достижение техники. Существуют сотни картин, которыми непрофессионал может восхищаться, не задумываясь о технике исполнения. Преобладает интерес к предмету или, по крайней мере, его достаточно, чтобы вызвать интерес; привлекает очарование чувства, великолепие цвета или композиции. Но композиции Веласкеса по большей части старательно сдержанны; его краски трезвы; едва ли трепет чувств нарушает невозмутимость его сюжетов, а последние, в обычном смысле этого слова, не представляют человеческого интереса. Следовательно, такая привлекательность, какой они обладают, - это почти полностью то, что было вложено в них его техникой.

Возьмем, к примеру, бюст-портрет *Филиппа IV* (стр. 92) в Национальной галерее, несомненно, одно из самых заметных достижений Веласкеса. Какие томные светлые волосы; лицо, какое глупо

вытянутое, дряблое и невыразительное! Представьте, что это нарисовал второсортный художник, и вы бы прошли мимо. Но перед этим портретом вы останавливаетесь и долго медлите. Почему? ни вы, ни я не можем этого сказать; за исключением просто того, что мы находимся в присутствии тайны жизни, так что даже это желтоватое, одутловатое лицо привлекает и приковывает наше восхищение. Даже художник не может сказать вам, как это было написано. Техника ускользает от него. И все же именно техника удерживает его на месте. Он *чувствует*, что здесь тайна живой структуры и ткани была дополнена тайной творчества художника. Нечто похожее на спонтанно созданную пластику можно найти в прекрасном детском портрете *Дона Бальтасара Карлоса* в Музее Метрополитен, Нью-Йорк. Обычно, однако, могут быть обнаружены средства, с помощью которых достигается этот эффект. Вы обращаете внимание на характер, выраженный в какой-то детали холста; а затем приближаетесь до тех пор, пока не увидите мазки кисти, которые создали его, не менее волшебные, потому что совершенно очевидные. Фактически, вы обнаруживаете, что вас впускают за кулисы драматического представления фактов художником и в какой-то мере разделяете радость от создания иллюзии.

Это обнадеживающая теория о том, что из ограничений человека может вырасти величайшая сила. И это верно в отношении Веласкеса. Сама узость его кругозора побуждала к более пристальному изучению. Он находил красоту в вещах, которые ускользали от внимания художников, которым была предоставлена большая свобода выбора. Это особенно ярко проявляется в его отношении к цвету и свету. Диапазон цветовых оттенков, использованных в костюмах его королевских натурщиков, был ограничен; преобладали черные и серые тона, иногда с оттенками розового или синего. Лишенный возможности использовать различные оттенки, Веласкес научился видеть множество нюансов, которые любой оттенок представляет под действием света. Его черный перестал быть просто отрицанием цвета; он приобрел серебристые оттенки, а иногда и коричневые. Даже голая серая стена его студии стала полем для игры света. Он стал глубоким исследователем идентичности эффектов света и цвета, отмечая, как "локальный оттенок" объекта меняется по цветовому значению в зависимости от количества, направления и качества света, падающего на различные плоскости его поверхности. Некоторые художники до него отмечали этот принцип, но никто до Веласкеса и Халса — поскольку по странному совпадению голландский художник тоже шел по этому пути — не нашел ему практического применения. Другие относились к местному цвету так, как будто он был отделен от светотени. Они моделировали форму в монохромном цвете, а затем распределяли свой локальный оттенок по всей поверхности тонкой прозрачной глазурью, которая позволяла видеть сквозь нее нижнюю часть затененных, полузатененных и светлых частей. Веласкес фактически моделировал местный цвет, представляя различия в цветовых значениях, которые он принимал, в зависимости от того, насколько возвышенность или впадина его поверхности улавливала больше или меньше света.

Это, конечно, то, что делали другие художники, особенно Леонардо да Винчи в своей *Монне Лизе*, Ян Ван Эйк и Гольбейн в своих портретах; но с некоторым отличием. Они имитировали каждое цветовое значение настолько точно, насколько могли, моделируя свои поверхности с бесчисленными гранями. Веласкес, как и Халс, открыл для себя принцип импрессионизма; по крайней мере, пока этот термин применим к техническим процессам. Ибо его значение расширилось и стало включать ментальную точку зрения художника, так что сегодня, когда мы говорим об импрессионисте, мы имеем в виду того, кто в литературе, или драме, или живописи, или скульптуре окрашивает свои впечатления в соответствии с настроениями своего темперамента. Но в Веласкесе нет ничего от темпераменталиста. Он хладнокровный, беспристрастный наблюдатель объективных фактов. Но вместо того, чтобы видеть их, как это делал Гольбейн, во множестве их подробных вариаций, он видел их в целом. Иными словами, в первую очередь он стремился не к совершенству частей, а к единству ансамбля. Чтобы добиться этого, он пожертвовал менее важным ради более важного; устранил несущественное и подчеркнул главное. Его мыслительный процесс был процессом острого анализа, направленного на вопрос о том, что было и что не было существенным, а также на изучение относительных степеней

важности, которые основные элементы придавали друг другу и целому. Цель состояла в том, чтобы сделать ансамбль не только органично простым, но и органичным целым.

Несомненно, Веласкеса привело к этим результатам его изучение цвета и света. Он не только открыл, но и технически использовал тот факт, что свет имеет тенденцию объединять цвета и формы объектов; что он охватывает их и влияет на их контурные линии, делая одни резкими, а другие более неуловимыми, а также, как мы уже отмечали, изменяет значения их оттенков. Кроме того, он осознал, что под действием света цвета действуют друг на друга; что, например, на цвет кожи лица будет влиять цвет света



АКТЕР, ПОЛУЧИВШИЙ ПРОЗВИЩЕ
“ДОН ЖУАН АВСТРИЙСКИЙ”

ВЕЛАСКЕСА

Из ПРАДО

костюма или других предметов рядом с ним. Таким образом, мы сами, возможно, наблюдали, как белое платье и лицо женщины, сидящей на траве, приобретают оттенки отраженного зеленого. Или, если мы знакомы с процессом цветной фотографии Люмьера, мы знакомы с сюрпризами неожиданных отражений, которые фиксирует камера.

Все эти результаты своего исследования Веласкес использовал для передачи истинности зрения и объединения впечатлений. Ибо это была сумма полученных им впечатлений, которые он научился передавать. Он, по сути, сформировал в своем уме чистое впечатление от всей сцены, затем перевел каждую часть в соответствующую ей долю в общем впечатлении. Это процесс, который в случае с таким великим художником, как Веласкес, является актом высокого

воображения, порождающим акт настоящего творчества. Таким образом, результатом является не имитация правды природы, а новое создание эквивалентной художественной правды; однако с такой иллюзией естественной правды, что это все еще соответствует его собственному идеалу — “правде, а не живописи”. Отсюда и стимул, который зритель испытывает при виде его лучших работ. Его призывают быть активным участником; перевести эквивалент истины в естественную истину; прочитать из сокращений мазков кисти полный текст от руки; настроить свои собственные глаза и разум на восприятие впечатления, причем единого. Он становится, по сути, исполнителем роли в картине; примерно так же, как умный зритель хорошей пьесы обнаруживает себя исполнителем роли в драматических ситуациях.

.....

История жизни Веласкеса - это не что иное, как перечисление инцидентов в его карьере художника. Он родился 6 июня 1599 года в Севилье, где обосновался его отец, Хуан Родригес де Сильва, юрист из старинной португальской семьи. Мать звали Джеронима Веласкес. Поэтому полное имя сына, дон Диего Родригес де Сильва-и-Веласкес, по андалузскому обычаю было сокращено до фамилии его матери. Родители посвятили его изучению литературы и философии, но уступили его желанию стать художником. После короткого периода работы в мастерской Франсиско Эрреры он был передан на попечение Франсиско Пачеко, академического художника без особых заслуг, но человека значительной образованности, чей дом был местом прибежища самого образованного общества города. Молодому Веласкесу так понравилась эта обстановка, что Пачеко принял его как зятя. Он женился на Хуане Пачеко в 1618 году, результатом этого союза стали две дочери, Франциска и Игнасия, первая из которых впоследствии вышла замуж за собственного ученика Веласкеса, Хуана Баутисту дель Мазо. В это время Андалузская школа под влиянием картин Риберы отказывалась от итальянских манер в пользу натуралистического мотива. Когда молодой король Филипп IV вззошел на трон в 1621 году, Пачеко начал строить планы, как привлечь внимание королевы к своему самому многообещающему ученику. Визит в Мадрид был запланирован в 1622 году, и по этому случаю Веласкес привлёк внимание графа-герцога де Оливареса, премьер-министра и фаворита короля, который в следующем году вызвал его обратно в Мадрид. Под руководством графа и с помощью его кошелька Веласкес создал конный портрет (который исчез) короля, который был так доволен им, что взял молодого художника к себе на службу. Таким образом, в 1623 году началась та взаимная дружба монарха и художника, которая вылилась в тесное общение, длившееся почти тридцать семь лет. Она прерывалась лишь случайными государственными поездками короля и двумя визитами Веласкеса в Италию.

В 1628 году Рубенс прибыл в качестве чрезвычайного посла от короля Англии. Его визит продлился девять месяцев, в течение которых он написал несколько картин для короля. Веласкесу было поручено сопровождать его во время визитов в Эскориаль и королевские картинные галереи. Таким образом, он познакомился с самым известным художником того времени в период его самых блестящих достижений. Это общение, должно быть, расширило кругозор молодого человека, но не заставило его поколебаться в своем собственном отношении к природе и искусству. Рубенс уговаривал его поехать в Италию и изучать великих мастеров, и король одобрил этот совет.

Первый визит был совершен в 1629 году при важных обстоятельствах. Ибо Веласкес отправился в путь в свите маркиза Спинолы, самого знаменитого генерал-капитана того времени, которого ему предстояло увековечить в *сдаче Бреды*, и по прибытии в Италию вручил письма от графа-герцога де Оливареса, которые обеспечили ему доступ в самые знаменитые галереи. Он скопировал некоторые работы Микеланджело, Рафаэля и Тинторетто и привез пять оригинальных полотен: *"Кузница Вулкана"*, *Плащ Иосифа*, два вида на *Виллу Медичи* и *портрет доньи Марии*. Первая, невыдерживающая классическую тематику, является натуралистической. Веласкес воспользовался историей о том, как Аполлон объявляет о неверности Венеры своему мужу, пока тот работает со своими помощниками, чтобы изучить обнаженную натуру как средство выражения

действий и эмоций. Но в композиции нет ничего от метода итальянского идеализма, в то время как она изобилует очаровательными фрагментами натюрмортов, насквозь испанских. Этюды на вилле Медичи являются особенно интересным свидетельством увлеченности Веласкеса природой, даже среди римских мастеров, и его серьезного отношения к пейзажу, которое является важной чертой многих его портретов. Его возвращение в Мадрид в 1631 году знаменует конец того, что считается первым периодом его карьеры. Оставшаяся часть аналогичным образом разделена на две части.

Главными работами первого периода, помимо уже упомянутых, являются ранние "*Поклонение пастухов*" (Национальная галерея), "*Дама с веером*" (коллекция Уоллеса), "*Поклонение королей*", "*Лос Боррачос*" или "*Пьяницы*" и "*Филипп IV*". Молодые, все они находятся в Прадо.

Филипп приветствовал возвращение художника новыми милостями, назначив его на пост апостола мэра, в обязанности которого входило следить за обустройством жилья короля во время его поездок по стране. Это было средство удержать его друга при себе, хотя, должно быть, серьезно мешало работе художника.

Влияние первого посещения Италии прослеживается в больших декоративных полотнах, которые характеризуют средний период. Оливарес подарил королю свой дворец Буэн Ретиро, и последний нанял Веласкеса и других художников, чтобы украсить его. Отсюда последовали конные портреты *дона Бальтасара Карлоса*, *Оливареса* и самого *Филиппа*, а также историческая картина "*Капитуляция Бреды*". Кроме того, в этот период были созданы "*Христос у стола*" (Национальная галерея) и портреты Прадо *Филиппа IV в образе спортсмена*, *дона Бальтасара Карлоса в образе спортсмена*, *дона Фернандо Австрийского в образе спортсмена*, скульптора *Монтаньеса*, а также портреты карликов и актеров, среди последних так называемый *Дон Хуан Австрийский* (стр. 100).

Веласкес отправился в свой второй визит в Италию в июне 1649 года и вернулся в Мадрид летом 1651 года. Именно по этому случаю он написал портрет *Иннокентия X*, который сейчас находится в галерее Дориа в Риме. По возвращении домой король назначил его маршалом дворца, что возложило на него обременительные обязанности по организации придворных празднеств. Они также стали более частыми и пышными благодаря второму браку короля; на этот раз с его племянницей Марианной Австрийской, четырнадцатилетней девочкой. Несмотря на такие перерывы, Веласкес создал за последние девять лет своей жизни несколько своих лучших работ и шедевров "*Лас Меньяс*" ("*Фрейлины*"). Среди других полотен - *С. Энтони в гостях у С. Пола*; *Лас Хиландерас (Ткачи)*; *Портрет королевы Марианы* (стр. 119); *Портрет доньи Марии Терезы* (или *Маргариты Марии*); *Инфанта Донья Маргарита Мария* из Лувра; *Филипп IV Старый* (стр. 92) и *Венера* (Национальная галерея); *Эзоп*, *Мозниппус*, *Бог Марс*, Карлик по имени *Антонио Эль Инглезе* и актер *Кристобаль де Перния по имени Барбароха*. Все вышеперечисленное, за исключением тех, которые указаны иным образом, находится в Прадо.

В июне 1660 года свадьба, устроенная кардиналом Мазарини между юным Людовиком XIV и дочерью Филиппа, Марией Терезой, была отпразднована на острове Фазанов, в небольшой реке, разделяющей Испанию и Францию к западу от Пиренеев. Тяжесть подготовки и надзора легла на коменданта Дворца, и это оказалось больше, чем Веласкес мог выдержать. Он не выдержал в конце церемонии и, вернувшись в Мадрид, умер несколько недель спустя, 6 августа 1660 года. Его жена пережила его всего на семь дней.

.....

В работе такого масштаба невозможно вдаваться в вопросы, возникшие по поводу подлинности многих картин, приписываемых Веласкесу. Для получения информации по этому разделу читатель может обратиться к последней критической работе на эту тему — “Веласкес” сеньора А. де Беруэте-и-Море, а также к продолжению темы его сыном в его недавней книге “Мадридская школа”. Оба документа опубликованы на английском языке. Конечным результатом их исследования является то, что многие картины, приписываемые Веласкесу, являются либо копиями работ Веласкеса, выполненными его зятем и учеником Мазо, либо оригинальными

работами последнего, который благодаря постоянному общению с Веласкесом научился так точно подражать его стилю. Здесь я удовлетворю любопытство читателя лишь сообщением, что эти критики объявляют *Филиппа IV в охотничьем костюме* из Лувра копией, а *адмирала Пулидо-Парехуиз* Национальной галереи работы Мазо оригиналом.

Обратившись к нескольким примерам, давайте проследим эволюцию способа видения и передачи Веласкесом своего предмета. Самая ранняя картина в Прадо - *"Поклонение волхвов"*. Это относится примерно к 1619 году, вероятной дате также *Поклонения пастухов* (Национальная галерея). Следовательно, и то, и другое относится к сеvilьскому периоду. Возможно, в *Magi* мы сможем обнаружить что-то от утонченности ученого Пачеко, а также влияние нового натуралистического движения. Фигуры натуралистичны, в то время как группировка и освещение искусственные, академические. Свет произвольно сосредоточен на Матери и Ребенке; тени, окутывающие другие фигуры, также произвольны; ни тень, ни свет не распределены естественным образом; все это - студийная условность.

Веласкес закончил *Los Borrachos* ("Пьяницы") в 1629 году, когда он отплыл в Италию. Это представляет собой кульминацию его развития за предыдущие десять лет, и какой прогресс он демонстрирует! Удручающая мрачность старой картины исчезла; светотень на этой яркая; части тела ярко освещены, тени теплые и прозрачные. Но в нем по-прежнему присутствует студийная светотень, созданная ради узора и единства композиции; светотень не присуща природе. Удивительно натуралистичны, однако, головы этих крестьян, наполненные характером и жизнью. Мужчины заняты инсценировкой сцены, в которой юноша, играющий роль Вакха, венчает товарища виноградными листьями. Как говорит сеньор Беруэте: "Испанская "пикареска", или плутовская комедия, сыгравшая такую блестящую роль в литературе того времени, никогда не была передана лучше, чем в этой удивительной картине". Но мы отмечаем, предвосхищая дальнейшее продвижение художника, что картина представляет собой лишь живописный ансамбль, но еще не естественное единство. Это мозаика из великолепно выполненных предметов — лиц, обнаженных фигур, костюмов и натюрмортов, — каждый из которых заслуживает индивидуального изучения и действительно требует его. Как *образец*, композиция держится как единое целое, но она не является единицей *зрения*. Человек не может увидеть его целиком; взгляд перемещается от точки к точке, останавливаясь на каждой и наслаждаясь ею по отдельности. Картина является шедевром в своем роде; но она не из тех, которых Веласкес в конце концов достиг в единственном, унифицированном видении *Лас Меньяс*.

"Кузница Вулкана", которую Веласкес выполнил в Италии (1630-1631), примечательна, в первую очередь, своей свободой от следов итальянского влияния. Веласкес столкнулся лицом к лицу с гигантами, но полностью сохранил свою независимость. Микеланджело и Тинторетто показали ему свою способность выражать эмоции и драматическую энергию в действиях фигур, особенно обнаженных. Веласкес наблюдает, но применяет принципы в соответствии со своим собственным идеалом правды; никакой героики или пышности показа; просто естественное выражение эмоций при естественных обстоятельствах. Мастерская, предметы натюрморта, действия мужчин были изучены на основе наблюдаемых фактов. Их работа внезапно прервана, каждый мужчина делает паузу на



ЛАС ХИЛАНДЕРАС (ТКАЧИ)

ВЕЛАСКЕС

ПРАДО

moment. Как необычно предлагается остановка действия! Обратите особое внимание на жест троих, которые внезапно остановились в последовательности своих нескольких ударов молотком. Только фигура бога кажется неуместной и соприкасающейся с остальными. Она неприятно приукрашена, жесткая и официальная в жестах, с наигранным расположением драпировки. Это кажется академическим солецизмом на фоне естественности сцены.

Второй интересный момент заключается в том, что на этой картине Веласкес впервые демонстрирует заметное чувство тона. Здесь нет блеска или богатства оттенков, которые заставляют *Лос Боррачос* сиять, как великолепные эмали. Цветовая гамма очень сдержанная; серая, дополненная белой плотью, коричневато-черными инструментами и доспехами, а также золотисто-янтарной драпировкой Аполлона. Это показывает, что художник уже относится к цвету как к свету; умножает значения, а не оттенки; изучает локальные оттенки в разнообразии падающего на них света, вместо того, чтобы применять к ним произвольную светотень; даже ухитряется придать всей своей сцене определенную атмосферу. Фигура, поднятая сзади, едва ли занимает подобающее место в воздушной перспективе; в остальном сцена, за исключением искусственного ореола бога, представляет собой огромный шаг в натуралистическом выражении.

Переходим к великолепным конным портретам маленького *Дона Карлоса*, *Оливареса* и *короля*. Я хотел бы, чтобы было возможно воспроизвести все три на этих страницах; ибо, хотя все они великолепно декоративны, великолепно масштабны по экспрессии и захватывают силой, они отражают различия психологических ощущений. Лицо *Карлоса*, любимца двора, бодрое и привлекательное; *бравурность* отличает показного, любящего удовольствия придворного фаворита, в то время как царственная серьезность, окрашенная любовью художника, облагораживает *Филиппа* (стр. 96). Мальчик устремляется вперед от пейзажа; *Оливарес* приближается к нему, указывая на воображаемые подвиги; король помещен поперек него, его фигура спокойно доминирует в пространстве. Насколько тщательно Веласкес рассчитал этот последний эффект, видно из того факта, что по бокам оригинального изделия были пришиты две

полоски холста. Художник, очевидно, чувствовал потребность в большем пространстве, чтобы обеспечить фигуре требуемое господство. Он часто добавлял что-либо в верхнюю или боковую часть своего холста, что, как заметил Р. А. М. Стивенсон, сам художник, проливает свет на метод работы Веласкеса. Похоже, он не проводил тщательного оригинального изучения своих предметов, и этот факт подтверждается очень немногими рисунками, которые он оставил после себя. Скорее, кажется, что он сразу же набросился на свой предмет на холсте, горячо продвигая его вперед, чтобы воплотить в жизнь свою мысленную картину, а затем, при необходимости, изменил размер холста, чтобы обеспечить окончательное единство чувств. С той же целью он также иногда менял рисунок по ходу работы, закрашивая первоначальный рисунок, который теперь часто проступает насквозь. Например, в этом наезднике Филиппе IV даже на фотографии видно, как он изменил расположение ног лошади, приблизив их друг к другу, как будто он чувствовал, что более разрозненные позиции нарушают спокойствие и достоинство ансамбля.

Лошади на этом портрете по сравнению с лошастью *Оливареса* не хватает великолепия мускульных движений. Он более монументален, коричневато-гнедая масса образует великолепную опору для фигуры в черных доспехах с бледно-розовым поясом. Филипп по праву считался лучшим наездником своего времени. Обратите внимание на посадку фигуры, на то, насколько точно ее движения подогнаны под движения лошади. Обратите также внимание, что в то время как массы пейзажа поддерживают массу лошади, фигура короля свободно выделяется на фоне голубовато-серого неба; его черный бобр с белым и сливовым плюмажем гордо вздымается на фоне белого облака. Сравните эту установку шляпы на голове с соответственно различной трактовкой тех же деталей на двух других портретах. Каждый психологически связан со своим объектом. Сравните также искрящуюся живость расшитого детского костюма и развевающихся шарфов, так похожих на птичьи по красоте оперения, с роскошной бравадой оливаресовского банта из дамасского шелка с золотой бахромой винно-красного цвета и его доспехов в золотую полосу - весь эффект намеренно немного *запредельный*. Какой контраст серьезного достоинства в украшенном дамасском нагруднике короля, коричневых бархатных, расшитых золотом бриджах, серовато-серых перчатках, светло-желтых сапогах и темно-красном кушаке, перекинутом через корму лошади! В ансамбле сосредоточенной, контролируемой величавости единственными проблесками подчеркнутой энергии являются белая копна коня и его великолепно оживленные ноздри и глаз.

В свой первый период Веласкес написал историческую картину, *Изгнание морисков из Испании*; но картина погибла при сожжении Алькасара в 1734 году. Таким образом, "*Капитуляция Бреды*" является единственным примером его работы в этом жанре. Она была выполнена после его первого визита в Италию, где он увидел, как Тициан и Тинторетто использовали подобные предметы для украшения дворцов. Веласкес, верный себе, попытался представить сцену такой, какой она могла бы быть на самом деле, но с определенными формальностями сбалансированных масс, чтобы соответствовать ее декоративному назначению. Картина, по сути, представляет собой смешение мотивов и, если можно так выразиться о столь знаменитой картине, путаницу. Результат не является откровенно исторической картиной, какой ее представлял себе и изобразил бы Веласкес, если бы его намерение было единым; она также не удовлетворительна в качестве украшения. Рисунок композиции красив. То же самое относится и к его окраске, которая включает в себя прекрасное голубое небо с белыми прожилками; более бледно-голубые и голубовато-зеленые и теплые серые дали; войска в синих мундирах на среднем расстоянии; и глубокий сапфирово-синий цвет в квадратах флага справа и в бриджах человека, чья белая рубашка выделяется на фоне черной лошади слева в центре, и, наконец, в костюме человека с ружьем через плечо на крайнем левом. Плащ соседней фигуры коричневато-бурого цвета; лошадь справа темно-красновато-коричневая. Спинола облачен в черные доспехи, расшитые золотом; Юстин Нассауский в коричнево-золотых доспехах. Все это в высшей степени декоративно, но само по себе недостаточно для создания декора. Ведь секрет декора заключается в обработке плоскостей, позволяющей сохранить ощущение плоскостности. Здесь ничего подобного нет; объем и глубина

масс переднего плана противоречат этому. Одних только фигур человека слева и лошади напротив достаточно, чтобы не создавать ощущения фрески. С другой стороны, с точки зрения исторической картины, попытка рассматривать группы как массы, рассматриваемые на заднем плане, привела к определенной путанице в их планах и общему отсутствию интересных предложений в их деталях. Только обращение с двумя главными фигурами полностью удовлетворяет. Ничто не может сравниться с прекрасной выразительностью благородной снисходительности завоевателя и не менее достойной покорности побежденных. По сравнению с этим, сердцем и душой концепции, все остальное является всего лишь декоративным и довольно отвлекающим излишеством.

Из трех портретов спортсменов *короля*, опять же, самый прекрасный. Картина его младшего брата, *дона Фердинанда Австрийского*, является несколько более ранней работой, написанной, возможно, до визита художника в Италию; а "*Маленький Дон Карлос*", каким бы очаровательным он ни был, потерял часть своего полотна (предполагается, что его, возможно, вырезали из рамы, чтобы спасти во время пожара), так что композиция не обладает совершенной уместностью и достоинством портрета короля. Последний также отличается виртуозной сдержанностью своей тональности, в основе которой лежит коричневый цвет. Ствол дерева коричневый; листва коричнево-оливковая; шапка и дублет более светлых тонов того же цвета, а туловища и гетры более темные; ружье светло-коричневое, а перчатки тускло-коричневые; собака оранжево-коричневая. Таким образом, фигуры и дерево считаются единой красивой массой, в которой преобладающим пятном является бледное лицо, оттеняемое мягкими светло-каштановыми волосами. Рукав подшерстка черно-серебристого цвета, образующий слегка подчеркнутую нить, соединяющую голову и руку в перчатке, которая так полна характера и технического совершенства. Фон пейзажа состоит из полосы желтовато-серой травы, спускающейся к голубоватым деревьям, видимым на фоне серого неба, подернутого сливками.

Прекрасным примером многочисленных портретов карликов и актеров является портрет шута по прозвищу *Дон Хуан Австрийский* (стр. 100). Фигура изображена в тускло-сером интерьере, из двери которого открывается вид на морской берег и горящий корабль. Костюм выполнен из черного бархата и особенно тонкого шелка бледно-бордового цвета. Выражение лица мужчины - это сосредоточенность, намеку на которую так любопытно и полно вносит свою лепту каждая часть фигуры, объединяясь в идеальный чувственный ансамбль. По атмосферной оболочке и исключительной отборности красок это полотно является достойной прелюдией к шедеврам последнего периода.

.....

На один из последних намеков уже был сделан: *Филипп IV* из Национальной галереи. Как безошибочно угадано расположение черного бюста и головы на темном фоне! С каким *изяществом* были рассчитаны акценты цепочки, украшений и ошейника, чтобы закрепить и в то же время смягчить акцент пустой, серьезной головы с ее одутловатыми восковыми чертами лица и мягкими, бледными волосами! Насколько единым целым является все впечатление! в то время как работа кистью - это *совершенство* импрессионистской техники.

Чудо живописи также представлено в портрете ребенка, которого по-разному называют *Доньей Маргаритой* или *Доньей Марией Терезой*, и в портрете ненамного старше *доньи Марианы Австрийской*, второй жены Филиппа



ЛАС МЕНЬЯС (ФРЕЙЛИНЫ)

ВЕЛАСКЕС

ПРАДО

(стр. 119). Детская “гвардия инфанта” из серебристой ткани, вытканной по диагонали бледно-розовым шелком, вся мерцающая со скрытым блеском. Алые банты украшают ее талию, украшенная драгоценными камнями розетка того же цвета - корсаж, в то время как маленькая розетка под левым ухом и перышко справа на голове, оба алые, подчеркивают мягкие соломенного цвета волосы и свежие нежные оттенки лица. Занавес и ковер - розово-малиновые, что завершает тональную гамму изысканной нежной живости. На втором портрете мантия королевы из черного бархата с коричневыми вставками, украшенная серебряными слитками. На ее запястьях появляются нотки алого мака, в то время как бледно-алый с примесью серебра оттеняет перо и цветочную ленту в ее волосах. Занавеска бледно-розово-бордового цвета обрамляет темно-оливковый фон, создающий вогнутую атмосферу, в полумраке которой видны изящные золотые часы на столе. Эти два полотна - чудо технических достижений и непревзойденной красоты. Портрет этой королевы с головой и бюстом, по-видимому, в том же костюме, висит в музее Метрополитен в Нью-Йорке.

Более широкий метод, при котором сильно ощущается возбуждение от мазков кисти, представлен у *Эзона* и *Мозниппа*. Черные с проседью волосы и бледные черты лица прежней модели выделяются на теплом серо-оливковом фоне. В правом нижнем углу - пятно из черной с кремовым оттенком ткани; напротив него чаша кремового цвета; в остальном рисунок представляет собой этюд в коричневых тонах необычайно высокого качества. Фон у *Мозниппа* несколько холоднее, чем у *Эзона*; в тональности с черным плащом. Шапка, ботинки, стол и

кувшин окрашены в коричневые тона; борода седая, а мякоть лица ярко-красная. Даже на фотографии можно оценить мастерскую широту драпировок и почувствовать через модуляцию значений объемность фигуры под ними.

The *Венера* из Национальной галереи, если ее причислить к работам Веласкеса, является его единственным примером обнаженной женщины. Хотя поначалу это привлекает, впоследствии оказывается разочаровывающим. В пустоте спины трудно распознать руку мастера, который в первые дни так искусно лепил мужскую спину в *кузнице Вулкана* и чья лепка в целом столь виртуозна и полна интереса. Точно так же мы не можем легко согласовать с его безошибочной наблюдательностью рисунок отражения в зеркале, которое вместо того, чтобы быть меньше реальной головы, несколько больше. Более того, красному цвету занавеса и общей цветовой гамме не хватает отборности и тонкости полотен последнего периода, к которому относится *Венера*.

Теперь мы переходим к двум знаменитым шедеврам: *Лас Хиландерас(Ткачи)* (стр. 109) и *Лас Мениньяс(Фрейлины)* (стр. 114). Они очень разные. И то, и другое в равной степени является триумфом науки и вдохновенного видения; и все же, сравнивая, я бы выделил *Фрейлин* как чудо видения, а другое - как чудо науки. Ибо мы можем осознавать научность в одном и полностью потерять мысль о ней в другом. В *Las Meniñas* единство ансамбля кажется таким же бесхитростным, как и изображенная сцена; в *Las Hilanderas* оно, возможно, менее полное, безусловно, менее простое и, кажется, предполагает непревзойденное знание, необходимое для его достижения. Интерес первого пронизывает весь зал и сосредотачивается на маленькой принцессе. *Лас Хиландерас*, по крайней мере на первый взгляд, кажется, что он разделен на три части, и точка фокусировки для глаз — где она?

Изучая две картины, как это возможно в Прадо, поскольку они висят на одной стене, достаточно близко, чтобы взгляд мог перемещаться назад и вперед от одной к другой, я полагаю, обнаруживаешь, что проблема, связанная с каждой из них, противоположна проблеме другой. "*Лас Меньиньяс*" показывает частично освещенный интерьер, при этом основной свет падает на маленькую фигурку на переднем плане; в то время как проблема другой картины заключается в тускло освещенном или, скорее, затемненном переднем плане и полностью освещенном заднем плане. В *Лас Хиландерас*, по сути, главным мотивом художника был альков, залитый ясным светом, который освещает голубые, серые и бледно-розовые тона гобелена. Веласкес видел это таким и понял, насколько эффект усиливался из-за полумрака места, в котором он стоял. Осознавая это, начинаешь понимать, что точкой фокусировки на этом снимке является заштрихованная тускло-красная фигура в центре среднего расстояния. Но это отправная точка фокусировки; не для того, чтобы привлечь наше внимание, как в *Лас Менинас*, а для того, чтобы направить его на освещенное пространство позади. Когда мы осознаем это, порядок начинает устанавливаться в том, что казалось разделенным интересом полотна. Красивая фигура девушки в белой сорочке справа больше не привлекает нашего пристального внимания. Мы видим в ней двойную цель художника: объяснить передний план своей сцены и указать через заштрихованную фигуру на его главный мотив. Мы нашли правильный ракурс; он находится перед этой девушкой, смотрящей по диагонали в сторону алькова, а группа слева представлена для уравнивания композиции. И все же даже сейчас, когда кажется, что мы разгадали секрет единства ансамбля, столь искусно достигнутого, красивая фигура девушки справа на переднем плане может привлечь наш интерес и отвлечь его от целого. Именно из-за этого, со своей стороны, мне кажется, что в этом видении больше научного, чем вдохновляющего.

Не так с *Лас Мень-Иньясом*. Здесь забываешь анализировать — в этом нет необходимости — просто принимаешь сцену и чувствуешь ее абсолютную правду. Насколько она совершенна, может показать только знакомство с оригиналом. Это истина, которая растет в сознании, побуждая его требовать все более и более сложных проверок своей правдивости и удовлетворяя каждого. И единство, которое является секретом истины, не было достигнуто монотонностью оттенков. Холст наполнен цветом, сильными нотами самых ярких оттенков. Платье принцессы кремово-

серебристого цвета с букетом роз на груди. Эта розовая нота отражается в разных тонах: в бокале, который ей преподносят; на палитре художника; в занавесе, отражающемся в зеркале сзади, где появляются король и королева; в ярких лентах на манжетах серебристо-серого платья фрейлины справа и в тускло-розовом костюме ребенка, крайнего справа. Карлик рядом с ним одет в платье темно-синего цвета, украшенное серебром; коленопреклоненная служанка - в зеленовато-сером верхнем платье поверх темно-серовато-зеленой юбки, а сам Веласкес одет в черное. Но



ДОНЬЯ МАРИАНА ДЕ АВСТРИЯ

ВЕЛАСКЕС

ПРАДО

простое перечисление цветов не дает представления ни об их позитивной живости, поскольку они блестяще переливаются на свету, ни о великолепной реализации текстур. Ни от чего не удалось уклониться; кажется, ничто не вызвало у художника минутной паузы или затруднения. И все же, когда все сказано, величайшим чудом является вогнутость тускло-серой комнаты, наполненной светящейся атмосферой; прозрачной, вокруг фигур на переднем плане, но с бесконечными нюансами четкости, которые в удаляющейся перспективе превращаются в разновидности проницаемой тайны. Во всей сцене ни следа уклончивости или путаницы! Все легко воспринимается, потому что передано с мгновенной точностью, словно в момент безошибочной импровизации.

"Лас Меньяс" был не только зрелым достижением долгих исследований Веласкеса о влиянии света на цвета и их соотношении друг с другом в пространстве; это был новый вид картины. Он составлен, создан из света. Согласно старым правилам композиции, большое пространство над

фигурами считалось бы пустым. Но здесь она не пуста; она наполнена тонами света, с яркой воздушной перспективой, которая уравнивает группу освещенных форм внизу. Возможно, фотография не передаст этого впечатления тому, кто не видел оригинал. Но при наличии последнего в этом не может быть никаких сомнений. Верхняя часть так же богата материалом, как и нижняя; возможно, мы даже найдем ее более красивой, потому что она бесконечно утонченна и стимулирует воображение. Никогда ни до, ни после этого правда естественных явлений не была передана так чудесно, а красота повседневной правды не была так усилена вдохновенным воображением художника. *Las Meniñas* - это апокалипсис, откровение высшего видения.

В условиях упадка испанского искусства и общего интереса Европы к итальянским мотивам и мотивам рококо Веласкес в XVIII веке был забыт. Однако ближе к концу того столетия Гойя черпал вдохновение в своих работах, а почти сто лет спустя Мане, Уистлер и другие заново открыли его для себя. Его пример оказал главное влияние на то, что мир вернулся к тому, чтобы рассматривать картину как произведение искусства, и научил самого художника технике, которая дает право считать ее таковой. Продолжительность его влияния соответствовала моде на натурализм, господствовавшей в литературе и изобразительном искусстве, что было отражением общего научного подхода того времени. Мода проходит, и непосредственное *влияние* Веласкеса может ослабнуть. Но его *репутация* сохранится, потому что она основана на прочном фундаменте “правды, а не живописи”.”

ГЛАВА VII

МАЗО

Хуан Баутиста де Мазо, ученик и зять Веласкеса,

ВЫЗЫВАЕТ ДВОЙНОЙ интерес. Во-первых, он был нанят своим хозяином для копирования многих картин последнего, так что он вовлечен в споры, возникшие по поводу их атрибуции. Во-вторых, он сам был оригинальным портретистом и практически единственным представителем пейзажной живописи в испанской школе.

Мазо был уроженцем Мадрида, дата его рождения датируется приблизительно 1612 годом, поскольку, как сообщается, он прожил немногим более пятидесяти лет, а его смерть наступила в 1667 году. Неизвестно, когда он поступил в мастерскую Веласкеса, но в 1634 году он женился на дочери последнего, Франциске. Король выразил свое одобрение браку, освободив Веласкеса от обязанностей швейцара Палаты и передав их Мазо. Молодые люди поселились у своих родителей со свекровью, и Мазо работал в постоянном общении с Веласкесом до самой смерти последнего. По-видимому, он обладал замечательной способностью к подражанию, поскольку Паломино, писавший вскоре после смерти Мазо, говорит: "Он был настолько искусным переписчиком, особенно в том, что касалось работ своего мастера, что едва ли возможно отличить копии от оригиналов. Я видел несколько его копий по картинам Тинторетто, Веронезе и Тициана, которые сейчас находятся во владении его наследников. Если бы эти копии были произведены в Италии, где о его таланте ничего не известно, их, без всякого сомнения, приняли бы за оригиналы". Веласкес использовал эту способность своего ученика, как Рубенс и Рембрандт использовали соответственно свою, чтобы помочь ему частично или полностью. Копии его картин были необходимы королю для вручения членам австрийской королевской семьи, послам и другим лицам, к которым он хотел проявить особую благосклонность. В некоторых случаях Веласкес сам делал копии, но чаще всего из-за перерывов в своих судебных обязанностях и стресса от другой работы нанимал Мазо для изготовления копии, оставляя ее нетронутой или подправляя в зависимости от обстоятельств.

Примером одной из таких копий, по словам сеньора Беруэте, является "*Филипп IV в образе спортсмена*" из Лувра. Он называет его копией, сделанной Мазо с оригинала, который сейчас находится в Прадо. Между ними есть небольшая разница. На картине в Лувре король держит свою шапку левой рукой на бедре; в Прадо шапка изображена на голове. Это было изменение, впоследствии внесенное Веласкесом, поскольку на оригинальной картине до сих пор можно проследить темную массу над бедром, где просвечивает нижняя часть рисунка. Следовательно, копия должна была быть сделана до внесения изменений.

Примером оригинала Мазо, который считается работой Веласкеса, по словам сеньора Беруэте, является знаменитый портрет *адмирала Адриана Пулидо Парехи* из Национальной галереи. Оно подписано именем



ДОНЬЯ МАРИАНА ДЕ АВСТРИЯ

МАЗО

ПРАДО

Веласкес на латыни. Но испанский критик отмечает, что, хотя подпись сама по себе не является доказательством подлинности, эта подпись отличается по содержанию и характеру от трех других экземпляров подписи Веласкеса на картине. Речь идет о несомненных работах мастера: *Филиппе IV* в Полный рост в Национальной галерее, портрете *папы Иннокентия X* в галерее Дориа и фрагменте картины, которая хранится в Королевском дворце в Мадриде. Изучая технические качества *адмирала* и сравнивая их с несомненными образцами того же периода карьеры Веласкеса, сеньор Беруэте вкратце приходит к следующим выводам. Фигура не твердо стоит на ногах; последняя и ноги неправильной формы; шляпа похожа на мешок; ее изгиб продолжается изгибом левой руки, и обе параллельны изгибу тела; кисти плохо смоделированы; дубинка держится без различия, силуэт всей фигуры не является ни уверенным, ни красивым, а массам не хватает правильного расположения и равновесия. В целом нет той утонченности, уверенности в прикосновении и *яркости*, которые характеризуют все подлинные портреты Веласкеса. Это прекрасная работа художника, менее могущественного, чем Веласкес, но имеющая настолько сильное сходство с его стилем, что она не может быть написана никем иным, как его учеником Мазо. Что касается других картин, ранее считавшихся работами Веласкеса, но теперь заявленных сеньором Беруэте для своего ученика, читателя отсылают к книге испанского критика “Мадридская школа”.

С портретом *доньи Марианы Австрийской* (стр. 122), второй жены Филиппа IV, мы получаем бесспорный оригинал работы Мазо. Это тот же сюжет, что и на портрете Веласкеса (стр. 119),

только девушка-невеста теперь стала девушкой-матерью. Ее дочь, инфанта Маргарита, около четырех лет, появляется сзади в сопровождении слуг и карлика. Это унылый интерьер, скорее напоминающий тот, что был в *Лас-Меньясе*. С другой стороны, малиновый занавес, кресло и поза королевы напоминают только что упомянутый портрет Веласкеса. Фактически, во всем чувствуется намек на Веласкеса, но не на обращение и стиль. Сравните, например, руку, лежащую на стуле, на одном портрете и на другом. В Мазо отсутствует лепка и характер. Насколько бесхарактерна также линия правой руки, а также отсутствие решительности и выразительности во всем силуэте фигуры. И все же картина обладает очень большим очарованием утонченности и нежности.

Другой вероятный оригинал Мазо из Прадо (№ 1083), *Портрет принца Бальтасара Карлоса*, в официальном каталоге приписывается Веласкесу. Это одна из множества подобных атрибуций, которые удивляют посетителя Прадо. На портрете, о котором идет речь, изображен принц, которому сейчас четырнадцать лет, стоящий, положив левую руку на спинку стула, в то время как правая изящно свисает, держа шляпу с плюмажем. Фигура выполнена полностью в черном цвете на тусклом фоне. Насколько известно, не существует картины Веласкеса, с которой это могло быть копией. То, что это не оригинал мастера, очевидно по мягкости и неточности рисунка, а также по действительно плохому рисунку правой ноги, которая неправильно соединяется с бедром. Поэтому с большой долей вероятности предполагается, что это оригинал Мазо, а ошибка рисунка объясняется тем фактом, что ему было всего двадцать четыре года, когда он его написал. Эта картина обладает неоспоримой элегантностью, но по исполнению сильно отстает от *Доньи Марианы* Мазо.

Однако оригинальность и способности Мазо лучше всего проявляются в его пейзажах, которые сейчас собраны в одной из верхних галерей Прадо. Как мы уже отмечали, Мазо - единственный великий пейзажист старой испанской школы. В то время как современная голландская школа в лице Рейсдала, Ван Гойена, Хоббема, Кейпа и многих других развивала пейзаж как самостоятельную отрасль искусства и выводила его на высокий уровень репрезентации и экспрессии, испанская школа, за исключением Мазо, все еще использовала его в подчинении фигуре. Учитывая, что обе школы находились под влиянием натуралистического мотива, как объяснить это различие? Вероятно, дело в том факте, что, в то время как голландские художники в значительной степени рисовали для собственного удовольствия и сами выбирали сюжеты, испанские художники работали непосредственно под покровительством королевской семьи и Церкви. Портретная живопись и религиозные сюжеты были единственной работой, которую от них требовали. К этому можно добавить тот факт, что голландский идеал был демократическим, испанский - аристократическим. Голландцы интересовались самими собой, повседневными заботами и обстановкой своей жизни, а голландские художники, будучи из того же теста, что и их публика, вносили свой вклад в формирование народного вкуса. С другой стороны, и испанская монархия, и Церковь были оплотами аристократии, и обе имели тесные связи с Италией, искусство которой было в высшей степени аристократическим. Она была основана, как указывалось в сопутствующем к этой книге томе "История голландской живописи", на идее превосходства отдельной личности, или, в переводе на термины искусства, на превосходстве человеческой фигуры как художественного мотива.

Мы вполне можем предположить, что сам Веласкес поощрял Мазо в его любви к пейзажу. Ибо следует напомнить, что последний во время своего досуга в Риме написал две картины в садах виллы Медичи. В Прадо также есть *Вид Арки Тита*, которая, как признается в каталоге, вероятно, была написана в Испании по эскизу, сделанному в Риме. Более поздняя критика, однако, пришла к выводу, что именно Мазо написал это по эскизу Веласкеса, а также приписала молодому человеку несколько других пейзажей, первоначально предполагавшихся кисти Веласкеса. С этим решением директор Прадо соглашается, поскольку картины были размещены в галерее, посвященной пейзажам Мазо.

Прежде чем рассмотреть их, давайте отметим вклад, внесенный Веласкесом косвенно, через его портреты, в искусство пейзажной живописи. Он использовал пейзаж со свободой и чувством человека, который его понимал и любил, в своих портретах наездников и спортсменов, в *"Сдаче Бреды"* и особенно в одной из своих последних работ, *"С. Антоний в гостях у С. Павла"*, где фигуры маленькие, а картина фактически представляет собой пейзаж. Главное отличие всех этих пейзажных сцен заключается в том, что Веласкес, изучающий свет, привнес в сцены естественное освещение, и в этом отношении они отличаются от пейзажей итальянского происхождения, даже тех,



ФОНТАН ТРИТОНОВ

МАЗО

ПРАДО

благородные работы Тициана, пронизанные, условно говоря, студийным освещением. Веласкес в некотором смысле даже более натуралистичен, чем его современники, голландские мастера пейзажа, поскольку, хотя они передавали природу более интимно, они были склонны переводить реальные оттенки природы в свою собственную тональность. Веласкес, напротив, фиксировал то, что ему казалось очевидным. Таким образом, он вновь появляется среди современных художников девятнадцатого века, как в пейзаже, так и в портретной живописи, как один из них, потому что их совместное изучение было светом природы.

Одним из самых важных пейзажей Мазо, о котором известно по документальным свидетельствам, является *Вид на Сарагосу*. Она висит в галерее Веласкеса в Прадо, потому что мастер добавил фигуры, которые распределены в трех плоскостях по всему переднему плану. Но

река за ней, усеянная парусниками, мост и вид на город вдалеке, несомненно, принадлежат Мазо. Серебристо-глубокий оливково-зеленый цвет воды и точные очертания зданий, которые, тем не менее, ощущаются как массивы, напоминают тончайшую манеру Каналетто, в то время как изображение света в небе более натуралистично, чем когда-либо достигалось венецианцами. Эту картину интересно сравнить с единственным пейзажем Яна Вермеера: его *Видом на Делфт* в галерее Гааги. Каждая из них дает необычайное осознание реальности происходящего; но, в то время как картина голландского художника дышит интимной домашностью, работа испанца психологически отличается, предполагая определенную *надменность* и исключительность; частично, без сомнения, благодаря использованию Веласкесом избранных групп фигур.

Три пейзажа, первоначально приписываемые Веласкесу, но теперь включенные директором Галереи в число работ Мазо: *Фонтан тритонов* (стр. 122), *Улица Королевы Аранхуэс* и *Вид на Буэн-Ретиро*. На первом из названных рисунков ствол дерева на левом переднем плане, усыпанный листьями, напоминает о Веласкесе, а красивые маленькие фигурки, так выразительно изображенные, возможно, были добавлены им самим. Но обращение с серо-зеленой листвой дальних деревьев, мягко вырисовывающейся на фоне голубовато-серого неба, отличается от метода Веласкеса, который можно увидеть на любом из его пейзажных фонов. С другой стороны, мягкие, едва заметные массы тона, впоследствии обработанные мелкими фигурными штрихами, в большей или меньшей степени можно найти в лиственных частях всех пейзажей Мазо, представленных в этой комнате. Следует отметить, что последние различаются по тематике, включая виды зданий, романтические сцены со скалами и водопадами, морской берег в сочетании со скалами и руинами храмов, а также виды более натуралистичные. Для каждого художник использовал технику, соответствующую случаю, так что с первого взгляда нелегко распознать в них работу одного человека.

Мазо, на самом деле, в своем подходе к пейзажу не проявляет ничего от робости, нерешительности и склонности внимательно следовать за своим мастером, которые характеризуют его портреты. Здесь он проявляет себя оригинальным экспериментатором, свободно преследующим свои собственные мотивы. В случае с *"Фонтаном тритонов"* это привело его к методу, предвосхищающему импрессионистский стиль Коро. Проглядывающее небо сквозь мягкую завесу деревьев; сама их окраска, единственный ствол дерева на переднем плане и окутывающая его холодная серая атмосфера - возможно, их нарисовал Коро.

У *Калле-де-ла-Рейна* снова странно современный вид, что-то вроде Жюль Дюпре, когда он не подвержен эмоциональному воздействию. Аллея, ведущая к дворцу Аранхуэс, скрывается в тени высоких деревьев, которые темной массой возвышаются на фоне прекрасного сумеречного неба. Его свет тускло отражается в серо-голубой воде затененного озера слева от переднего плана; остальная часть последнего оживляется фигурами, образующими свиту двух прибывающих карет. Все эти разбрызганные формы кажутся темными пятнами на бледно освещенной песчаной дороге. По своей правдивости наблюдений и простому благородству чувств этот пейзаж сделал бы честь любой школе любого периода.

Чтобы лучше оценить романтические и мифологические пейзажи Мазо, посетителю Прадо не помешает зайти в соседнюю галерею, посвященную работам Клода Лоррена и Николя Пуссена. Это правда, что они представлены здесь не в лучшем виде, но, возможно, достаточно хорошо, чтобы передать характер их работы и, безусловно, ее дух. Особенно в случае с Клодом Лорреном, он слабее, поверхностнее, чем дух соответствующих сцен Мазо; менее усилен пристальным наблюдением за природой; или, возможно, вдохновлен более мягкими влияниями. Ибо источником различия, возможно, является контраст характера испанцев по сравнению с итальянским ландшафтом. Мазо не зря отметил эффект волнующихся облаков, которые громоздятся высоко над изможденными сьеррами, и их величие вдохновило его на размышления. По сравнению с этим мягкое небо франко-итальянских пейзажей кажется тривиальным и передает ощущение легкости формальным, классически составленным передним планам, так что они

кажутся воспитанными. С другой стороны, у Мазо величественность изображения неба распространяется на горы, скалы и воду, придавая всему ощущение структурной мощи и, следовательно, искренности. На самом деле, в этих романтических, мифологических сюжетах Мазо стоит рядом с Тернером, а не с Клодом и Пуссеном.

ГЛАВА VIII

КАРРЕНЬО

А Среди художников, которые были современниками Веласкеса и после его смерти помогли на некоторое время остановить упадок мадридской школы, особого внимания заслуживает Хуан Карреньо де Миранда. Он происходил из знатной семьи провинции Астурия, его отцом был Алькад де лос Хиджосдальгос, или глава Совета знати, в городе Авилес, где Хуан родился в 1614 году. Когда он был еще мальчиком, он поехал со своим отцом в Мадрид и решил стать художником. Его отец, наконец смирившись, отдал его к Педро де лас Куэвасу, который также был учителем Хосе Леонардо и Переды. Впоследствии Карреньо работал с художником Бартоломе Романом; но к тому времени, когда ему исполнилось двадцать лет, он настолько отличился, что ему доверили несколько важных заказов. Веласкес признал его талант и, решив, что его следует нанять на королевскую службу, поручил ему написать несколько фресок для королевского дворца. Они были уничтожены во время пожара 1734 года.

В 1669 году Карреньо был назначен одним из придворных художников, должность, которую он продолжал занимать и после наследования престола молодым королем Карлом II, когда регентство находилось в руках королевы-матери Марианы Австрийской. В этом качестве Карреньо исполнил портреты королевской семьи, которые представляют собой его лучшие работы.

Между тем его популярность была основана на его украшениях и алтарных изделиях. Его декоративные способности, которые были признаны, как мы видели, Веласкесом, включали знакомство с техникой фресковой живописи - отраслью искусства, которая имела мало представителей среди испанских художников. Вкус к нему был привнесен итальянцами, привлеченными для украшения Эскориала, и увековечен другими иностранцами, которые были наняты для украшения главных церквей и монастырей. От них Карреньо почерпнул знания об этом процессе. Кажется (поскольку я не знаком с фресками Карреньо), что он отличался в их использовании сочетанием итальянской декоративной композиции с типично испанскими типами и мотивами, а также очень тонкими и одухотворенными цветовыми решениями.

Возможно, характер и качество последнего можно обнаружить в алтарном произведении этого художника в Музее испаноязычных стран в Нью-Йорке. Это *Концепция*; предмет преподносится обычным способом, предписанным Церковью. Но композиция более свободная, если можно так выразиться, чем у Мурильо на подобных картинах, с более плавными линиями и более весело распределенными массами. По сути, это композиция художника, привыкшего к свободе оформления большой поверхности. Его размах и элегантность роднят его с композициями Антолинеза и особенно Сересо, о которых мы кратко говорили в четвертой главе. Он также подходит им по цветовой гамме. Все эти художники, по сути, представляют



КАРЛ II

КАРРЕНЬО

ПРАДО

реакция на более сдержанные цветовые решения, навязанные Веласкесу и другим придворным живописцам. В то же время они характерны для уже начавшегося упадка. Колорит этой *Концепции* Карреньо заметно приукрашен: жемчужно-розовые и голубые, мягкие серые и зеленые тона, опасно напоминающие о *стиле*бонбоньерки. И настроение в целом соответственно учтивое, почти, если не полностью, до пресности. Столь же сентиментальны работы этого художника "*Магдалина в пустыне*" в Академии Сан-Фернандо в Мадриде и "*Сан-Себастьян*" в Прадо. Магдалина похожа на повзрослевшую Ариадну, брошенную своим возлюбленным. Она сидит на скалистом сиденье, чтобы выгодно подчеркнуть ее красивые руки и длинные линии грациозной фигуры. Тем временем она поднимает свой полный слез взгляд к небу под тщательно рассчитанным углом, который произведет впечатление на сочувствующего зрителя красотой ее шеи. Что же касается *Сан-Себастьяна*, то это должно заставить нежную леди заплакать, увидев, как надругались над этим нежным телом. На самом деле, ученик, открывший истинные источники величия в испанской школе живописи, не будет воспринимать Карреньо всерьез, когда он находится в таком настроении. К счастью для его нынешней репутации, в его искусстве есть более серьезная и достойная сторона.

В своих портретах, особенно на портретах членов королевской семьи, Карреньо показывает, что в немалой степени впитал влияние Веласкеса. Эти портреты Карла II и его матери, королевы Марианы, различаются по качеству, поскольку его попросили повторить их, а копии демонстрируют отсутствие интереса и отсутствие технического совершенства. Пожалуй, самый

красивый портрет короля, написанный, когда он был еще двенадцатилетним мальчиком, находится в музее кайзера-Фридриха в Берлине. Мальчик, как обычно, в черном бархатном костюме, с длинными светлыми кавалерскими локонами, спадающими на плечи, стоит, положив левую руку на стол с мраморной столешницей, который опирается на пьедестал со львом и мячом. Его лицо еще не приобрело выражения устоявшейся меланхолии, оно грациозно и привлекательно. Окраска насыщенная и светлая, а вогнутость за фигурой полна атмосферных намеков. Точная копия этой работы в музее Прадо более жесткая и сухая в обработке, ей не хватает качества тона и освещения.

Другой портрет того периода, изображающий фигуру в половину роста, принадлежит сеньору Беруэте. Судя по фотографии, воспроизведенной в его “Мадридской школе”, это очень превосходное полотно, отличающееся изяществом и достоинством. Это ужасный контраст - перейти от слабой, но обаятельной красоты мальчика к портрету, на котором Карреньо изобразил мужчину (стр. 132). Можем ли мы найти во всем многообразии портретной живописи столь дегенеративное лицо, как это? Лицо необычайно вытягивается, как будто пустой мозг больше не может удерживать его в нужном положении; искажение ума отражается в гротескно преувеличенных чертах; выражение бледной маски - это выражение, в котором угасают надежда и радость жизни и привычно присутствует беспричинный страх. Таков был последний из гордого рода испанских государей Габсбургов.

Однако самой важной работой Карреньо является *портрет королевы Марианы Австрийской* в Мюнхенской Старой пинакотеке, неудовлетворительная копия которого находится в Прадо. Но мюнхенский портрет, однажды увиденный, неизгладимо врежется в память. Это холодный, неумолимый обвинительный акт. Угрюмая печаль девушки-жены, нарисованной Веласкесом (стр. 119), которая вызывала наше сочувствие к жестокой грубости ее судьбы, превратилась в черствое упрямство и слабое потакание своим желаниям. Ее вдовство принесло ей власть без чувства ответственности, она предала свое материнское доверие, чтобы из-за слабости своего ребенка удержать власть; она путалась между своим возлюбленным и исповедником и теперь *предана*. Одета в черно-белую хламиду, напоминающую одеяние монахини, она сидит прямо за столом, лишенная любви, неприступная женщина. И все же странно завораживающий из-за анализа Карреньо и бесстрашного изложения.

ГЛАВА IX

РИБЕРА ТОЧКАМИ (LO SPAGNOLETTO)

ТХЬЮ, признанный лидером Школы Валенсии, Хосе или, как его иногда называют, Хусепе де Рибера провел большую часть своей жизни в Неаполе, где его испанская гордость в сочетании с несколько миниатюрным ростом дали ему прозвище *Ло Спаньолетто*. Он родился в 1588 году, на одиннадцать лет старше Веласкеса, в провинции Валенсия, в горном городке Хатива, колыбели семьи Борджиа. Отсюда и гордый титул, который он часто добавлял к своей подписи: “Испанец из Джативы”. Его родители, Луис де Рибера и Маргарита Хиль, увезли его в Валенсию, чтобы он мог изучать латынь с целью стать литератором. Но Хосе даже так рано проявил свою независимость, заявив, что будет художником, и, соответственно, был отдан под опеку Франсиско Рибалты. Последний, как мы помним, был связующим звеном при переходе от итальянского маньеризма к местным натуралистическим школам Валенсии и Андалусии; в одно время создавал тонко раскрашенные предметы экстравагантной сентиментальности, в другое время проявлял себя весьма мастерски в натуралистическом изображении. Это сочетание натурализма и сентиментальности, последнее часто заходило слишком далеко, отличает также творчество Риберы и под его влиянием многих художников андалузской школы, в частности, Мурильо. Натуралистическая тенденция присуща испанцам, она характерна как для Севера, так и для Юга; сентиментальность обусловлена южным темпераментом.

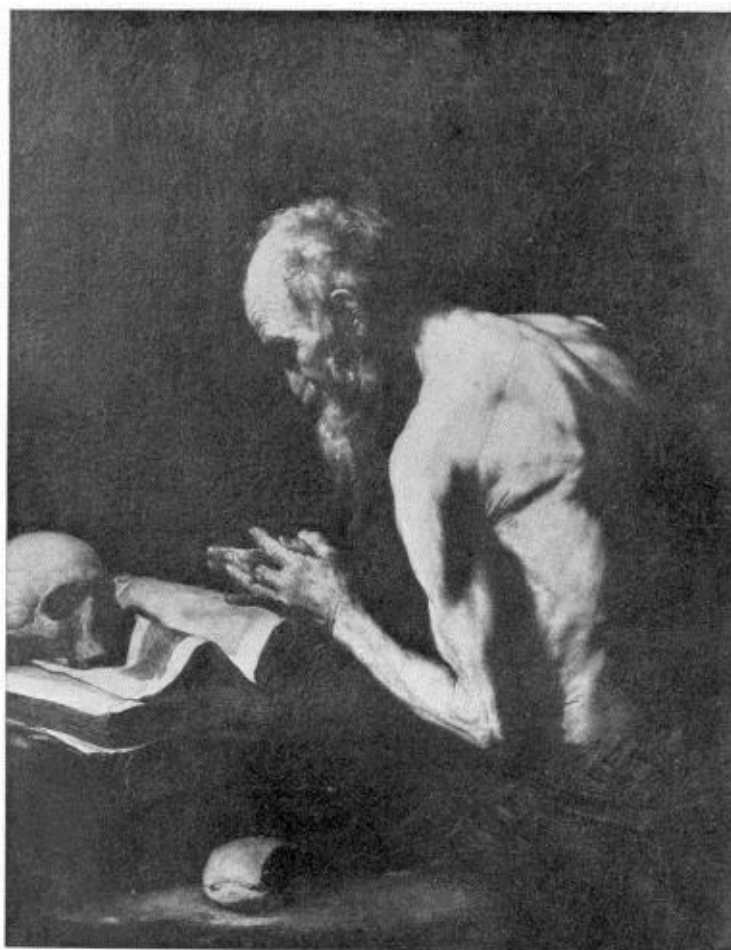
Еще юношей Рибера отправился в Рим, где его красивое лицо и очевидные способности привлекли внимание кардинала, который принял его в свой дом и позаботился бы о нем, чтобы он мог с комфортом продолжать учебу. Но Хосе, человек совершенно независимый, счел это ограничение утомительным и вернулся к своим лохмотьям и бедности, заявив, что ему нужен стимул необходимости. Он сделал копии некоторых произведений Рафаэля и Караッチи во дворце Фарнезе и даже нашел средства посетить Парму и Модену и изучить работы Корреджо. Но больше всего Рибера привлекли картины Микеланджело Караваджо, работавшего в Неаполе. Поэтому он поехал в Неаполь, хотя ему пришлось оставить пальто в Риме, чтобы оплатить счет за проживание. Известно, действительно ли Рибера учился у Караваджо. В любом случае, поскольку последний умер в 1609 году, сотрудничество не могло продлиться более короткого времени. Между тем, даже если Рибера никогда не видел Караваджо во плоти, он не мог избежать его духа. Это было частью беспокойной атмосферы Неаполя того времени, в которую с неистовством, равным Караваджо, быстро окунулся независимый молодой испанец. Удача была к нему благосклонна, так как богатый торговец произведениями искусства дал ему несколько заказов и, обнаружив его способности, решил приобщить его к своим собственным интересам. Он предложил ему руку своей дочери, и Рибера, испытав стимул бедности, теперь был полон решимости вкушать поощрение богатства и легкости, и принял его. Вскоре после женитьбы он создал картину в натуральную величину, изображающую *мученическую смерть святого Варфоломея*, с которого живо содрали кожу. Эта жуткая сцена была изображена с таким ужасающим натурализмом, что, когда картина была выставлена перед магазином арт-дилера, вокруг нее собралась толпа. Это привлекло, как, без сомнения, и было задумано, внимание испанского вице-короля, герцога Оссуны, окно дворца которого выходило на это место. Узнав причину ажиотажа, он послал за картиной и был настолько впечатлен ею, что купил ее, назначил Рибера своим обычным художником и предоставил ему апартаменты во дворце. Таким образом, почти одним прыжком Рибера очутился на самой верхней ступеньке лестницы. Он был богат, и теперь за ним ухаживали самые богатые и могущественные, которые полагали, что к нему прислушивается вице-король. В художественных кругах молодой художник занял место Караваджо и облек его еще большим почетом. Он был признанным лидером натуралистов в их войне на вымирание с эклектиками.

Необходимо отметить соперничество между этими двумя современными школами, поскольку оно проливает свет на экстраординарный эпизод в карьере Риберы. Со смертью Тинторетто в 1592 году ушел из жизни последний из гигантов эпохи Возрождения. Им на смену пришла раса пигмеев, которые расхаживали в мантиях Рафаэля и Микеланджело. Их называют “маньеристами”, отличающимися, однако, от маньеристов Испании. Ибо, в то время как испанцы подражали великим мастерам, чтобы постичь секреты их величия, в то же время, как мы видели, привнося в результат что-то от колорита испанского характера, итальянские “маньеристы” подражали прошлому в попытке оживить его для продолжения жизни.

“Маньеристы” вскоре оказались заслонены “эклектиками”, штаб-квартира которых находилась в Болонье, на родине Караччи. Ибо школа выросла под влиянием пяти братьев Караччи, особенно троих - Аннибале, Людовико и Агостино, которые возглавили то, что должно было стать “возрождением” искусства. Его принципом была католическая эклектика, которая должна была сочетать рисунок и мощь Микеланджело с колоритом Тициана, изяществом и чувственностью Рафаэля и мягкой мечтательной светотенью Корреджо. Движение распространилось по всей Италии, будучи по-разному представлено уже упомянутыми Караччи, Доменикино, Гвидо Рени, Гверчино, Сассоферрато, Карло Дольчи и другими более или менее достойными людьми. Что бы ни думали об этих художниках по отдельности, вряд ли можно отрицать, что принцип, лежащий в основе их искусства, не имел в себе ничего от первоначального развития. Это было ворошение прошлого, вместо того чтобы дать пищу для настоящего.

Между тем, за пределами “эклектики” дух современности утверждался в реакции от классицизма к натурализму — если использовать избитый термин, в возвращении к природе. То, что оплотом натуралистов стал Неаполь, находившийся под властью Испании, является важным фактом. Это был пример, отнюдь не единственный, воздействия Испании на Италию. Однако начало движению положил итальянец Караваджо, человек порывистого темперамента и, возможно, грубых вкусов, который, чтобы связать библейскую историю с повседневной жизнью, населил свои священные сцены персонажами, взятыми из трущоб Неаполя. Каким великим художником он мог быть при случае, показано на том прекрасном полотне в Дрезденской галерее, *“Карточные игроки”*. Однако стиль, обычно ассоциирующийся с его творчеством и творчеством его последователей, - это стиль жестоких типов и преувеличенной драматической энергии. “Натуралисты” также были пристрастны к использованию темных теней, за что получили прозвище “Темняков”. Между ними и “эклектиками” существовало постоянное соперничество, которое велось с такой интенсивностью, какую только латиноамериканские народы могут вкладывать в художественную полемику. Со стороны неаполитанских натуралистов это была война буквально на ножах, ибо они без колебаний использовали браво и его стилет в своих попытках удержать Неаполь от врага. Именно лидерство в драке такого рода удалось молодому Рибере, и он вступил в нее с беспринципной свирепостью, которая оставила на его памяти пятно от очень дискредитирующего эпизода.

Часовня святого Януария в кафедральном соборе Неаполя должна была быть украшена. Между Риберой, уроженцем Неаполя, Джамбаттистой Караччоло и художником греческого происхождения Белисарио Корренцио образовался заговор. Последний из названных уже предпринял столь ожесточенную атаку на Аннибале Караччи, что последний был изгнан из Неаполя. Теперь все трое решили обеспечить себе украшение часовни. Сначала комиссары поручили эту работу одному из них, Кавальеро д'Арпино, который был учителем Корренцио. Он подвергся преследованиям и был вынужден укрыться в бенедиктинском монастыре Монте-Кассино. Затем



СВЯТОЙ ОТШЕЛЬНИК

РИБЕРА

ПРАДО

Был выбран Гвидо. Двое наемных головорезов набросились на его слугу, избили его и приказали сказать своему хозяину, что его самого ждет такая же участь, если он начнет украшать Святого Януария. Гвидо бежал из города, и его ученик Гесси был выбран в качестве замены. Он прибыл в Неаполь с двумя помощниками, которых захватили на борту лодки в заливе, и больше их никогда не видели. Теперь комиссары уступили и передали поручение триумвирату. Но чуть позже они отменили приказ и предложили Доменикино солидное вознаграждение с обещанием защиты, если он возьмется за эту работу. Он согласился и сразу же стал объектом коварного преследования. Ему присылали письма с угрозами; его репутация была оклеветана, а способности художника подвергнуты сомнению; штукатуров подкупили, чтобы они смешали золу с раствором, на котором должны были быть написаны его фрески; и, наконец, Рибера уговорил вице-короля заказать несколько картин Доменикино. Их уносили из его мастерской до того, как они были закончены, или ретушировали и портили, прежде чем они попали к вице-королю. Наконец, в отчаянии Доменикино бежал в Рим; но был вынужден вернуться и вскоре после этого умер по подозрению в отравлении. Заговорщическая организация, однако, не достигла своей цели. Неаполитанец умер в тот же год, что и Доменикино; грек двумя годами позже, а Рибера написал только один алтарный образ для часовни, *"Мученичество святого Януария"*. Декорации были выполнены одним из них, Ланфранко.

За свое участие в этой позорной интриге и из-за того, что он был иностранцем, Рибера навлек на себя ненависть большого числа неаполитанцев. К этому, вероятно, следует отнести историю,

вошедшую в традицию, о том, что дон Хуан Австрийский, находясь с визитом в Неаполе, уговорил дочь Рибера сбежать с ним; и, вскоре устав от своей жертвы, поместил ее в монастырь. Из-за стыда и горя Рибера, как гласит история, погрузился в глубокую меланхолию, пока однажды не покинул свой дом, и больше о нем никто никогда не слышал. Сейчас считается, что это всего лишь выдумка неаполитанской ненависти; истинные факты заключаются в том, что Рибера вел почетную и процветающую жизнь и, наконец, умер в Неаполе в 1656 году.

.....

В народном воображении Рибера ассоциируется с изображениями мучеников и аскетов, со сценами жестокости и страданий, а также с изображением старых и истощенных тел. Впечатление вполне оправдано, поскольку вкус его времени требовал этих отвратительных сюжетов, а собственный темперамент Рибера заставил его более чем смириться. Он представлял их с энтузиазмом, который доказывает, что он наслаждался своими возможностями. Но это только один аспект творчества Рибера, и даже сам по себе он неполон, поскольку он склонен не принимать во внимание превосходное мастерство, с которым он облек неприятные темы.

Таким образом, в примере, выбранном для воспроизведения здесь, поскольку он характерен для самых известных произведений Рибера, оригинал обладает красотой, которая при воспроизведении, возможно, ускользнет от внимания. Голова этого *Святого-отшельника* отличается чрезвычайным благородством как техники исполнения, так и выразительности. В намеке на мощный череп, смело вылепленную плоть и густые массы седеющих волос и бороды чувствуется необычное чувство достоинства человеческого облика и осознание его. Дело не только в том, что художник выбрал модель с прекрасной головой и передал ее мягкое и серьезное отличие, но и в том, что он усилил экспрессию за счет выразительности техники. Чуткое воображение художника и необычайное почтение - не к святой идее в его теме, а к человечеству в его отношении к искусству - придали технике благородную симпатию, великое воображение и суверенное благоговение. Ибо суть, которую трудно выразить словами, заключается в том, что подобная техника, хотя и великолепна как простое изображение, достигает более высокого качества выражения, и мерой последнего является качество концепции художника не только о своем предмете, но даже в большей степени о своем искусстве, как об одном из благородных средств выражения. Таким образом, при виде подобного произведения зритель забывает о своей неприязни к предмету и обнаруживает, что его воображение разгорается, а способность к абстрактному восприятию возрастает. Даже спина Святого, хотя вы можете и не поверить в это по фотографии, которая уменьшила прозрачные тени до непрозрачности и лишила плоть ее великолепного сияния, добавляет свою долю к стимулу интеллектуально-эстетического чувства. Ибо в этом качестве, не только радующем чувственное восприятие, но и стимулирующем интеллектуальную концепцию абстрактной красоты, Рибера принадлежит к компании Веласкеса. Он занимает более низкое положение, потому что его искусство, как и он сам, было менее эгоцентричным и контролируемым; более зависимым от предмета и во власти его собственного порывистого темперамента. В искусстве обоих натурализм вознесся на высоту горы; но, в то время как Веласкес был вершиной, отчужденной, неприступной, Рибера - это поток, несущийся, часто безумно, в долину. Тем не менее, в его карьере есть периоды тихой паузы, и именно их общая оценка Рибера упустила из виду.

Я не имею в виду его изображения *Непорочного Зачатия* или *Вознесения Магдалины* в Академии Сан-Фернандо. Это скорее примеры уступок, на которые Рибера был вынужден и, возможно, готов пойти в направлении очевидной красоты. Они соответствовали испанскому вкусу в отношении женской привлекательности, но не отличались абстрактностью выражения и были склонны к сентиментальной привлекательности. Скорее, когда вы посещаете галерею в Прадо, посвященную работам Рибера, вы испытываете новое впечатление об этом художнике. За исключением мощного, но ужасного *мученичества святого Варфоломея*, общее представление галереи противоположно жестокому и сенсационному. Преобладает чувство серьезного

достоинства, которое, как начинает обнаруживаться, во многом является результатом тонкой сдержанности и частой утонченности цветовой гаммы. Например, есть полотно с фигурами в натуральную величину, представляющими Святую Троицу. На коленях Отца лежит безвольное тело Христа. Она ужасно изуродована грубо натуралистичными пятнами крови, но постепенно перестаешь обращать на это внимание, восхищаясь возвышенной красотой картины в целом. Голова Отца, добрая и спокойная, виднеется на фоне неба, в котором едва различимы кружащиеся головы херувимов. С его плеч ниспадает серебристо-сливовая драпировка, в то время как бледно-розовая мантия с фиолетовой подкладкой лежит поверх затененного ляпис-лазурью нижнего одеяния. Это великолепная цветовая гамма, полная тонких стимулов для интеллектуально-эстетического воображения.

Очень интересным полотном является "*Святой Иоанн Креститель в пустыне*", поскольку в нем чувствуется язычество - черта, редко встречающаяся в искусстве Испании, которая так ярко выступала против гуманистического движения. Фигура, обнаженная почти по пояс, принадлежит юноше-пастуху с большим улыбающимся ртом и глазами, смотрящими в сторону. Это лицо наводит на мысль о так называемом *Святом Иоанне Крестителе* из Лувра, приписываемом Да Винчи. В Рибере есть что-то от фавна, только он менее утонченный, не так тяготеет к тайне; скорее, это намек на дикое, молодое животное, обитающее в тихих, безлюдных местах, не боящееся, но бдительное. Фигура находится у подножия большого ствола дерева, верхняя часть ног и камень, на котором она сидит, покрыты красной драпировкой. Руки вытянуты; одна поднята вверх, держа посох, другая опущена, чтобы покормить ягненка; обе образуют гибкие петли, которые увеличивают гибкость всей конструкции. Благодаря сочетанию классической и натуралистической композиции и чувства, а также характеру мысли, побудившей к этому, полотно, вероятно, уникально в испанской школе как пример прямого влияния гуманизма.

Обращаясь к *Кающейся Магдалине* (Прадо, 980) не для того, чтобы поддержать ее чувства истинной леди, а чтобы восхититься тем, как переданы красивые каштановые волосы, а также изысканным цветом и текстурой драпировки из старых роз. Столь же удачная трактовка этого нежного цвета, выполненная серебристым светом и сизо-серыми тенями, представлена в "*Исааке, благословляющем Иакова*". Затем, в качестве другого прекрасного примера цвета, можно отметить половинную длину, *S. Simon*. Перед нами снова голова с великолепным характером; черные волосы и борода, румяные черты лица, массивный лоб - характеристика, в высшей степени мужественная и энергичная. Теплая коричневая драпировка ниспадает поверх слегка желтовато-коричневого халата, из-под которого видны воротник и манжеты серой рубашки; все это на темно-оливковом фоне. Тональность, организованная с чрезвычайной деликатностью, в своем ансамбле превосходна. Другой выбранный цветовой фрагмент встречается в "*Святом Варфоломее*", где святой изображен в натуральную величину сидящим под скалой. Он придерживает поперек тела белую драпировку; или таково ваше первое впечатление от оттенка. Но при изучении обнаруживается более тонкая ткань цвета дымчатой слоновой кости и серого, вплетенная в бледность белого.

Однако лучшим примером тонкой цветовой экспрессии Риберы в этой галерее является картина "*Лестница Иакова*". Фигура спящего лежит горизонтально на переднем плане, рука поддерживает голову, в то время как в небе слабо видны восходящие и нисходящие ангелы. Передний план состоит из каменных плит, из которых в задней части фигуры возвышается ствол дерева со сломанной веткой. Фигура облачена в оливково-серовато-коричневую рясу, напоминающую монашескую; волосы и борода черные, что резко контрастирует с бледностью лица, слегка покрасневшего от тепла и одутловатого со сна. Предположение о сне, действительно, передано с необычайной правдивостью; кажется, это не пустая фантазия, что человек слышит дыхание и наблюдает за колыханием драпировки над поднимающейся и опускающейся грудью. Но достоинство этого полотна зависит от цветовой гаммы, холодной, суровой, скованной; столь противоположной чувственной, страстной или великолепной; но при этом так стимулирующей воображение. Эта картина является великолепным примером

интеллектуально-эстетического качества лучших работ Риберы, ставя этого художника намного выше общепринятой оценки. Нетрудно обнаружить влияние этого большого, серьезного чувства в ранних работах Мурильо и почти во всех работах Сурбурана.

ГЛАВА X

МУРИЛЬО

Т Самым популярным художником испанской школы, несомненно, является Мурильо. Он был кумиром своих современников в Андалусии; больше всего ценители и публика восхищались им в восемнадцатом веке, и, хотя в девятнадцатом веке художники и знатоки превозносили Веласкеса, а совсем недавно Гойю и Эль Греко за его счет, популярный вкус Мурильо все еще находится на подъеме.

Должна быть веская причина как для отрицательного отношения к Мурильо со стороны художников, так и для постоянного признания публикой; поэтому нужно попытаться выявить их беспристрастно. Ибо, хотя популярная оценка любого конкретного художника в данный период склонна быть неверной — возможно, чаще неверной, чем правильной, — она едва ли может оставаться неизменной на протяжении более чем двухсот лет, не имея в себе какого-либо значительного элемента справедливости. Что же тогда является неизменным в искусстве Мурильо, что придает ему такую непреходящую привлекательность? Со своей стороны, я считаю, что, если можно резюмировать это одним словом, это дух Молодости.

Можно представить Мурильо (не без достаточных оснований для этой идеи) человеком, который в психологическом смысле никогда не старел, сохранив до конца наивность и простую веру ребенка. Поэтому он продолжает обращаться к взрослым, которые сохранили что-то от своей юности, или к тем, чье изучение искусства не вышло за рамки инстинкта. Ибо точно так же, как человек может иметь зрелое понимание и высокую оценку произведения искусства и все же быть похожим на ребенка среди сложностей электростанции, удивляющегося, восхищающегося, но не способного оценить ценность этого растения по сравнению с другим; так и человек может быть полон знаний, вплоть до изощренности, и все же демонстрировать наивность и неразумную оценку ребенка в присутствии произведения искусства. Необходимость или случайность определили, что он должен развивать свои высшие умственные способности в другом направлении; искусство является для него лишь случайным развлечением; его отношение к нему регулируется исключительно его инстинктом. Как сказал бы он сам: “Я знаю, что мне нравится”.

Сказать такому человеку, что он не прав, было бы не только жестоко, но и лживо. Со своей собственной точки зрения он не ошибается; он во многом прав, если цель искусства - возвышение человеческой природы через созерцание прекрасного. Эта вещь прекрасна для него, и благодаря красоте, которую он видит в ней, он находит свою природу обновленной, очищенной и расширенной. Что еще вы могли бы посоветовать ему на данном конкретном этапе его художественного развития? Это верно с точки зрения его собственного инстинкта. Вы бы хотели, чтобы он заменил свою точку зрения вашей? Вы уверены, что ваша собственная приводит к лучшим результатам для вас, чем его для него? Во всяком случае, если он не изменит свою точку зрения на основе убеждений, которые выросли в его ментальном сознании и были подтверждены его опытом, его последнее состояние может быть хуже первого. Раньше он был честным и искренним; теперь он, возможно, всего лишь бойкий повторитель заимствованных предпочтений.

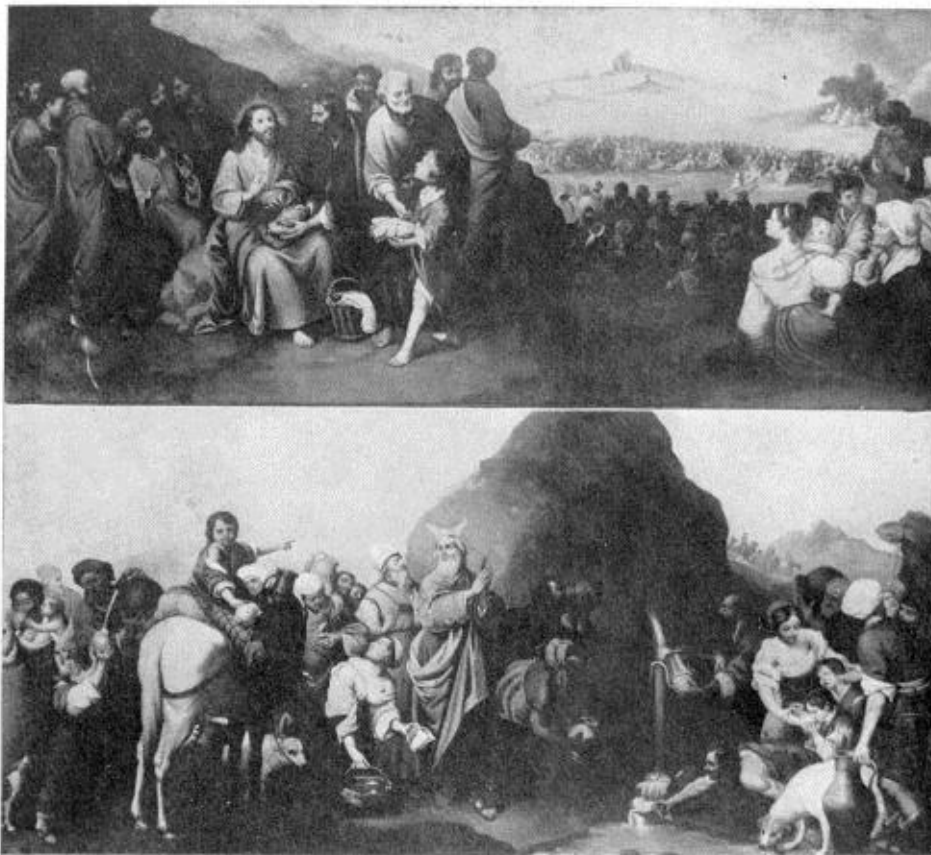
.....

Бартоломе Эстебан Мурильо родился в Севилье в 1618 году, вероятно, в первый день января. Официальный каталог музея Прадо начинает свое упоминание о карьере художника со следующих знаменательных слов:

“Когда этот великий художник появился на свет, его родители, Гаспар Эстебан Мурильо и Мария Перес, жили в скромном доме на улице Калле-де-лас-Тьендас. Прошло всего три месяца с тех пор, как Дева Мария в таинстве своего Непорочного Зачатия была провозглашена

покровительницей владений Филиппа IV. Под таким счастливым покровительством родился *Художник-концептуалист.*”

Этот догмат о Зачатии, который веками занимал умы богословов и ученых и пленял воображение верующих, нигде не пользовался большим почетом, чем в Испании, и центром культа была Севилья. Между тем авторитет Церкви, выраженный в Соборах и Буллах, сохранял нейтральное отношение к этому вопросу. Однако, когда в конце 1617 года Павел V, уступив неоднократным призывам короны и Церкви Испании, издал Буллу, запрещающую учить или проповедовать вопреки догме, радость испанского народа была глубокой. Сама Севилья отпраздновала радостную весть в неистовом религиозном ликовании. Великолепная церемония была проведена в соборе под звуки хора и органа, артиллерийские залпы и



ЧУДО С ХЛЕБАМИ И РЫБАМИ

МУРИЛЬО

МОИСЕЙ, ПОРАЖАЮЩИЙ СКАЛУ

БОЛЬНИЦА ДЕ ЛА КАРИДАД, СЕВИЛЬЯ

владыка колоколов собора и церквей, архиепископ де Кастро поклялся поддерживать и защищать этот своеобразный принцип своего престола. За этим последовало великолепное представление на арене для боя быков, где в присутствии огромной толпы появлялись дворяне в сопровождении великолепной свиты, и в особенности один из них, дон Мельхиор де Алькасар, сопровождаемый своим карликом и четырьмя неграми-гигантами, демонстрировал чудеса доблести и ловкости. Было признано, что началась новая эра; что старые мрачные дни инквизиторской строгости прошли и отныне воцарятся любовь и мягкость. Именно в этой атмосфере сладостного

религиозного экстаза родился Мурильо, которому было суждено стать художником, преуспевшим в ее выражении наилучшим образом.

Единственным учителем Мурильо был его дядя, Хуан де Кастильо, который дал своему ученику основательные знания в области рисования, хотя его собственный стиль мало чем мог помочь его ученику продвинуться в живописи. Через некоторое время Хуан переехал в Кадис, и его племянник, оставшись без отца и матери, остался один на один с жизнью. Он зарабатывал на жизнь рисованием “бодегонов”, или натюрмортов, и изображений святых, которые продавал в *feria*, или еженедельном рынке. Его мечтой было учиться в Риме и, в качестве первого шага, посетить Мадрид. Скопив немного денег, он пешком добрался до столицы и представился своему земляку Веласкесу. Последний любезно принял его и добился разрешения молодому человеку рисовать в королевских галереях. Здесь Мурильо изучал и копировал работы Тициана, Рубенса, Ван Дейка, Риберы и самого Веласкеса с такой целью, что последний посоветовал ему отправиться в Рим. Но Мурильо, который уже три года был вдали от Севильи, решил вернуться туда. Тот же самый независимый дух, который позволил ему действовать самостоятельно, покинуть дом и учиться в более широких областях, теперь убедил его, что он получил то, в чем нуждался, без дальнейших путешествий. Из различных влияний, которые он испытал, он открыл для себя стиль. Он вернулся в Севилью без друзей и влияния, но представилась возможность. Монахи монастыря Святого Франциска пожелали украсить свою обитель. Мурильо обратился к ним за заказом. Они предпочли бы хорошо известного художника города, но, не имея денег, чтобы предложить, наняли молодого, неизвестного художника. Мурильо потратил на эту работу три года и, когда она была завершена, оказался самым известным художником Севильи. Он взял что-то из нескольких стилей художников, которые изучал, и запечатлел в этом свою собственную индивидуальность. Это выразилось, в частности, в способности придать реальность его изображению истории, связанной с легендами о Святом Франциске. Он проявил себя как отличный иллюстратор.

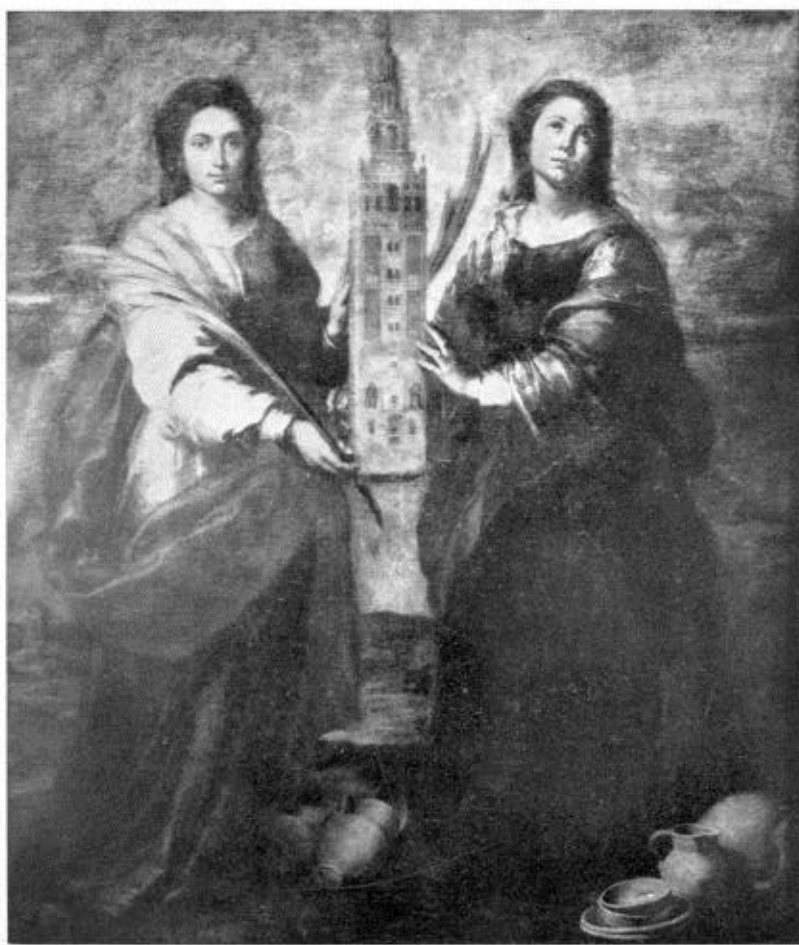
Этот термин сегодня, возможно, имеет определенное принижающее значение. Мужчины часто становятся иллюстраторами, потому что они не могут найти рынок сбыта для своих станковых картин; или, получив репутацию иллюстраторов, они стремятся стать художниками. Дело в том, что иллюстрация сегодня используется только в книгах и журналах и, с точки зрения издателя, предназначена скорее для привлечения внимания к тексту, чем для его освещения. Но во времена Мурильо, как и во времена Рафаэля, иллюстрация была благородным и почитаемым искусством, самым быстрым и эффективным способом донести священную истину до умов неграмотных масс и имела такой грандиозный размах, что служила украшением монументальных зданий. Таким образом, ценность иллюстрации в то время, хотя она, между прочим, могла носить декоративный характер, зависела в первую очередь от того, насколько она привлекала сердца и понимание людей. Мурильо был искренним католиком; он мог чувствовать свой предмет в соответствии с учением Церкви, и, более того, он обладал даром рассказывать историю на народном языке, изображая ее в знакомом обличье и придавая ей те штрихи повседневной жизни, которые задевают и удерживают интерес самого простого ума.

Быть равнодушным к гениальности и ценности такого дара - значит признать себя невнимательным исследователем человеческой природы. Дело либо в том, что мы отказываемся интересоваться тем, что интересует массы, либо в том, что мы недооцениваем силу того, что последние проявляют такой интерес. Сегодня, в нашем современном опыте, существуют тысячи иллюстраторов; но если оглянуться назад, скажем, на двадцать лет, сколько найдется таких, кто был лидерами в том смысле, что они впервые уловили дух эпохи и придали ему выражение, которое образованные и необразованные люди одинаково признают как нечто жизненно важное? В этом-то все и дело. На тысячи тех, кто может увековечить традицию, подражать кому-то другому или следовать общепринятым условностям, найдется лишь один или двое, способных синтезировать дух времени в новое выражение. И ради чего стоит это делать? Я повторяю, что сегодня иллюстрация - это в основном метод развлечения рассеянных умов. Но в семнадцатом

веке это было не так, как и в первые и великие дни Возрождения. Это было нечто такое, что повлияло на жизни миллионов людей в их отношении к тому, что, по крайней мере тогда, имело первостепенное значение, - религии. Поэтому, чтобы оценить гениальность и ценность иллюстративного дара Мурильо, мы должны судить о нем не с точки зрения сегодняшнего дня, а в свете потребностей и желаний его современников. Тогда мы поймем, что то, что Мурильо сделал для простых, религиозных людей Севильи, сродни вкладу Рафаэля в удовлетворение смешанных гуманистических и христианских потребностей Рима. Оба были великими иллюстраторами, чьей темой была религия, и которые рассказывали свою историю таким способом, который вызывал сочувствие и понимание у самого большого числа людей своего времени. Но сама свобода от гуманистического влияния, которая характеризовала искусство Мурильо, повышала его ценность для жителей Севильи. Это было по сути испанское произведение в своем натурализме и специфически андалузское по своим чувствам.

.....

Метод живописи Мурильо был описан как проявление трех стилей — холодного, теплого и парообразного. Согласно этой композиции, первый стиль (*estilo frio*) отличается холодным колоритом и темными тенями; второй (*estilo calido*) - теплотой колорита, более сильными контрастами ярких светотени и повышенной пластичностью формы; третий (*estilo vaporoso*) - парообразными или туманными эффектами атмосферы, окутывающими всю композицию или ее часть. Но хотя его работы демонстрируют такое разнообразие методов, их нельзя разделить на периоды, определенно характеризующиеся тем или иным стилем. Также студенту не будет выгодно пытаться разложить разные картинки по полочкам в соответствии с любой такой схемой



система деления. Он скорее осознает, что по мере того, как Мурильо достигал легкости и уверенности в своем собственном способе передачи своих намерений, он совершенствовал свое живописное изображение как натуралистического мотива, так и одухотворенной концепции, которая полностью или частично на какое-то время занимала его воображение. В некоторых картинах натуралистический мотив либо преобладает, либо находится под полным контролем; в других он сочетается с одухотворенным мотивом; в то время как опять же, особенно в *Концепциях*, одухотворенное намерение исключительно очевидно. Удовлетворяет ли это ваше собственное духовное чувство - это другой вопрос.

Эти разновидности мотивов также нельзя отнести к особым периодам карьеры Мурильо. Например, после того, как он завоевал репутацию *концептуального* художника, он выполнил серию работ для больницы Де Ла Карidad в Севилье. Два из них приведены на странице [150](#). Они были выбраны потому, что способствовали репутации Мурильо при его жизни, и в то же время демонстрируют слабость, которая более или менее очевидна во всех его иллюстративных работах.

Ни *Чудо с хлебами и рыбами*, ни *Моисей, ударяющий по скале*, не содержат никаких духовных намеков; ибо современному воображению, по крайней мере, кажется, что фигура Христа в одном из них и фигуры Моисея и Аарона в другом имеют лишь небольшое символическое различие. Более того, даже не предполагается значимость этих событий. Если убрать Христа, значение которого в композиции уже принижено группой женщин справа, есть ли что-нибудь в действиях фигур и выражении их лиц, указывающее на то, что они являются свидетелями чуда? Сцена становится не более чем огромным пикником, проводимым в абсурдно скудном комиссариате. Точно так же и в *Ударе о Скалу*— где намек на мучительную жажду или сильное волнение при чудесном избавлении? Если бы не две центральные фигуры, чья впечатляемость, какой бы она ни была, ограничена ими самими, инцидент мог бы быть просто инцидентом группы людей, собравшихся у источника. На мой взгляд, очень красноречивым указанием на поверхностность и неискренность всей концепции является представление маленького мальчика на лоснящейся упитанной лошади. Это простое студийное приспособление для получения точки, на которой можно сконцентрировать свет, и для возвышения одной фигуры над линией других.

Другим примером этой серии больничных предметов является очень знаменитая *святая Елизавета Венгерская*, ныне находящаяся в Прадо. Сцена разыгрывается в затененной галерее внушительного классического здания. Святая королева в сопровождении двух очаровательно одетых юных леди моет голову мальчишке, который склонился над серебряным тазом. Нищий сидит на земле, снимая повязку с гноящейся раны, а мальчик с выражением отчаяния на лице чешет голову и грудь. Тем временем пожилая женщина сидит, с благоговейной благодарностью глядя в лицо королеве, которая, возможно, отвечает ей тем же взглядом. Ибо она изо всех сил отворачивается от дела, которым занимается, поскольку на голове, которую она моет, видна отвратительная рана. Возможно, вы скажете, что такие детали несущественны для клиники, и приведете пример с *Клиникой доктора Тульпа* Рембрандта. Но последнее - откровенно натуралистическая картина, в которой труп служит объяснением и фокусом внимания группы энергичных интеллектуальных голов, поглощенных инструкциями мастера-хирурга. Но композиция Мурильо выдержана в академическом стиле и включает великолепные классические аксессуары. По форме она идеализирована в соответствии с итальянской традицией, в то время как в деталях чрезвычайно натуралистична. И все же Теофиль Готье, охваченный характерным для него порывом чувств, восклицает: "В своей картине С. Элизабет Мурильо переносит нас в самую основательную реальность. Вместо ангелов нам здесь показаны прокаженные. Но христианское искусство, как и христианское милосердие, не испытывает отвращения к подобному зрелищу. Все, к чему он прикасается, становится чистым, возвышенным и облагороженным, и из этой

отвратительной темы Мурильо создал шедевр". Отсюда напрашивается вопрос, который все еще остается: действительно ли реальность в данном случае представлена таким образом, что она становится "чистой, возвышенной и облагороженной"? Ответ будет зависеть от темперамента и интеллектуального настроя конкретного студента.

Действительно, эта картина и многие другие в Прадо вызывают подозрение, которое становится еще более очевидным, когда мы посещаем музей и церковь больницы де Ла Каридад в Севилье, что, в конце концов, Мурильо не был таким великим натуралистом, каким его считают. Его уличные мальчишки, выставленные в Национальной галерее, галерее Далвич и Мюнхенской пинакотеке, представляют собой энергичные изображения природы, колоритные с севильским характером; но в "*Святом семействе*", называемом "*Пахарито*" (маленькая птичка) из Прадо, уже заметно ослабление натуралистической хватки. Типы здесь местные, и сцена, когда мать прекращает наматывать нитку, чтобы посмотреть, как ребенок играет с собакой, в то время как отец нежно обнимает его, такова, какая могла бы разыгрываться в любом счастливом народном доме. Но почему просторная желтая мантия изящными складками ниспадает на колени Джозефа? Именно воспоминание о Рафаэле вдохновило на этот солецизм в повседневной естественности сцены. Аналогичным образом, в одной картине Мурильо за другой вы можете обнаружить, что реалии сцены приносятся в жертву приемам создания изображений, перенятым у итальянцев. Часто, как в *видении С. Антоний Падуанский* и соответствующие сюжеты, чудесный характер происшествия придает правдоподобность этим формальным рисункам, которых, я рискну предположить, недостает в "*Святой Елизавете*", "*Хлебах и рыбах*" и "*Ударах о скалу*".

В использовании Мурильо благородства итальянского метода также не так много. Слишком часто его величавость сменяется домашним уютом, граничащим с обыденностью. В снаряжении Мурильо почти ничего нет от аристократа. Он рассматривает свой предмет с наивностью неискушенного ума и представляет его с простым пренебрежением ко всему, что могло бы поднять его над обыденностью. И это практически так же верно как для его техники, так и для его ментального подхода. В его работах разбросаны прекрасные цветовые переходы, тонкая передача текстур и драгоценные *морсо* натюрмортов. Но его цветовые решения регулируются темпераментом, а не знанием и расчетом; его работа кистью редко отличается, а светотень часто со временем чернеет. Было бы невозможно рассматривать одно из его произведений признанного мастера рядом даже с второстепенным произведением Веласкеса, не осознав сразу безнадежно непреодолимую пропасть как в менталитете, так и в исполнении, которая их разделяет.

На самом деле, только когда приходишь к его *Концепциям*, Мурильо приобретает известность. В них он демонстрирует оригинальность идеи, в соответствии с которой он разработал для себя подходящую технику. Он научился сохранять пластичность формы и в то же время придавать ей вид неосязаемости, а также плавучести, так что она парит сама по себе. Расположение предмета, даже цвета, были предписаны Церковью; они были основаны на видении, записанном в Откровении XII. 1. "И явилось на Небе великое чудо: жена, облеченная в солнце, и луна под ногами ее, и на голове ее венец из двенадцати звезд". Триумф Мурильо в том, что он дематериализовал конкретное предложение; придал фигуре сияние неземного света и, взяв за модель девушку из народа, наделил ее саму и ее ангельское окружение воображаемой реальностью видения. Излишне добавлять, что это представляет собой триумф техники. В этих сюжетах Мурильо проявил себя превосходным и оригинальным художником. Относительно качества выраженных в них чувств мнения могут быть разными, но вряд ли можно сомневаться в том, что они скорее эмоциональные, чем духовные. В этом нет ничего от душевного экстаза, как в видениях Эль Греко; это сладостное, восторженное чувство теплокровного, эмоционального Юга. *Концепции*, по сути, являются наиболее характерным продуктом андалузской школы и высшим достижением Мурильо.

В заключение позвольте мне процитировать наблюдения французского критика К. Э. Беле относительно того портрета Мурильо, который он нарисовал сам, когда был в расцвете юности и

перед ним открывались все возможности. “Мы находим его блестящим, пылким, со свежим румянцем, теплая кровь струится под его кожей; его глаза черные, пронизательные, полные огня и еще более полные страсти; его лоб высокий и вылеплен с теми небольшими выпуклостями, которые свидетельствуют о быстром, но довольно женственном уме; нижняя часть его лица (как это часто бывает у его соотечественников) менее четко очерчена и испорчена грубым ртом и тяжелым очертанием подбородка. Общее впечатление складывается о натуре, в которой пылкость служит вместо силы, о легком, но скорее поверхностном, чем глубоком интеллекте, и, как главная черта, о в высшей степени приземленном и чувственном. Разве не эти самые качества мы находим в его произведениях?”

Конец Мурильо наступил в результате падения с эшафота. Он задержался ненадолго, проводя свои дни в созерцании *Сошествия Кампании с Креста* в церкви Санта-Крус. Он умер третьего апреля 1682 года и был похоронен, в соответствии с его просьбой, под этой картиной.

ГЛАВА XI

КАНО И СУРБАРАН

Некий ЛОНЦО КАНО родился в Гранаде в 1601 году. Однако он принадлежит к Андалузской школе, поскольку учился в Севилье и жил там до своего тридцать шестого года. Его учителями живописи были Хуан де Кастильо, несколькими годами позже ставший мастером Мурильо, и Франсиско Пачеко, в мастерской которого Кано был соучеником Веласкеса. Он также занимался архитектурой и скульптурой. Действительно, именно в последнем искусстве он особенно преуспел и получил свое первое отличие. Его учителем был знаменитый Мартинес Монтаньес, чьи наставления были дополнены возможностью изучения старинного мрамора, собранного герцогами Алькала в их дворце в Севилье, *Каса де Пилатос*. Влияние этого обучения заметно в его лучших картинах, которые характеризуются чрезмерной утонченностью рисунка и экспрессии. Однако по натуре Кано был склонен к насилию и беззаконию. Сразившись на дуэли с художником Льяно-и-Вальдесом и ранив его, он счел удобным покинуть Севилью и поселиться в Мадриде.

Кано, которому сейчас шел тридцать шестой год, был любезно принят Веласкесом и представлен им графу-герцогу Оливаресу, который нанял его в своем дворце Буэн Ретиро. Филипп IV выразил желание увидеть работу новичка и, будучи впечатлен ею, назначил Кано учителем рисования к молодому принцу Бальтасару Карлосу, а позже сделал его одним из своих обычных художников. После семи успешных лет пребывания Кано в Мадриде закончилось так же внезапно, как и его пребывание в Севилье. Его жена была убита. Согласно собственному рассказу художника, он вернулся домой и обнаружил ее мертвой в постели, сжимающей в руках прядь волос и покрытой множеством ран, нанесенных, по-видимому, перочинным ножом. Ее драгоценности пропали, а слуга-итальянец исчез. Подозрение сначала было направлено против этого человека; но когда стало известно, что художник жил в плохих отношениях со своей женой, одновременно поддерживая интригу с другой женщиной, его самого заподозрили в преступлении. Виновен Кано или нет, он был встревожен за свою безопасность и, сообщив, что уехал в Португалию, бежал на восток, в Валенсию. Здесь он укрылся в монастыре, выполняя работы для многих соседних общин. Наконец, поверив, что дело улажено, он вернулся в Мадрид и попросил убежища в доме своего друга, регидора, дона Рафаэля Сангинето. Однако он был арестован и приговорен к этому испытанию. Сославшись на свою профессию художника, ему разрешили подвергнуть пытке левую руку, и, пройдя через это без единого крика, он был признан невиновным.

Шесть лет спустя Кано, желая поселиться в своем родном городе Гранаде, получил благодаря влиянию короля должность младшего каноника в кафедральном соборе с условием, что он будет освобожден от своих хоровых обязанностей, если



АПОФЕОЗ Св. ФОМА АКВИНСКИЙ

ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ СУРБАРАНА

, СЕВИЛЬЯ

он принимал заказы в течение года. Он попытался примирить вполне естественные возражения Ордена, выполнив несколько скульптурных украшений для Соро. Он также работал на монастыри по соседству и на частных покровителей, с одним из которых у него возникли разногласия по поводу цены, которую нужно было заплатить за статую *С. Антоний*. Человек, занимавший должность аудитора Гранады, возразил против суммы, запрошенной за работу, которая заняла у художника всего двадцать пять дней; на что Кано, опережая Уистлера, возразил: “Вы плохо рассчитываете; я пятьдесят лет учился делать такую статую за двадцать пять дней”. Затем он швырнул *С. Энтони* на землю и разбил его вдребезги. Это было кощунственное преступление, которое могло бы привлечь художника под юрисдикцию Святой канцелярии, но аудитор, вместо того чтобы сообщить об этом в этот орган, убедил Капитул объявить место Кано вакантным, поскольку он не выполнял заказы в соответствии с соглашением. Кано обратился к королю, который добился для него от епископа Саламанки звания капеллана, дающего право на все распоряжения, и в то же время нунций согласился освободить его от служения мессы. Итак, Кано с триумфом вернулся в Гранаду, но больше никогда не выполнял никакой работы для собора. Действительно, последние годы его жизни были в основном посвящены благотворительности. Они так разорили его, что, когда он заболел в последний раз, Капитул выделил пятьсот реалов “канонику Кано, который был болен, очень беден и не имел средств заплатить врачу”; а неделю спустя добавил еще двести реалов, чтобы купить ему “домашнюю птицу и сладости”. Он умер третьего октября 1667 года.

Капилла Майор в кафедральном соборе Гранады украшена скульптурными работами кисти Кано и некоторыми картинами. Они представляют “Семь радостей Марии”: *Благовещение, Зачатие, Рождество, Сретение во Храме и Успение*. Они расположены так высоко, что с пола их очень трудно разглядеть, в то время как, даже если рассматривать их с более близкого расстояния от трифориума, цветное стекло окон мешает их эффекту. Насколько можно судить на месте и с помощью фотографий, они слишком непрочны по своему характеру для монументального сооружения, которое они призваны украшать. То, что этот вывод верен, кажется вероятным, если вы изучите меньшие алтарные изделия Кано. Некоторые из них окрашены так тонко, с таким небольшим разнообразием значений оттенка и таким незначительным интересом к поверхности, что кажутся пустыми. С другой стороны, его лучшие работы, такие как *"Мать и дитя"* над Вифлеемским алтарем в Севильском соборе и *"С. Агнес"* из Берлинской галереи, настолько изысканны, что их нужно рассматривать с близкого расстояния.

Первое считается шедевром Кано. Тип Богородицы - гранадская, тронутая мавританской теплотой, немного более женственная и гораздо более утонченная, чем у Мурильо. Но, как у последнего и как у римских мадонн Рафаэля, она прекрасна только физически и эмоционально; в ней нет ничего от духовности творений Эль Греко, столь поглощенных тайной своего священного и чудесного состояния. И все же среди мадонн южных художников, вероятно, нет ни одной столь чистой в своей красоте и столь прелестной в своей непорочности, как эта мадонна Кано. Подобное качество изысканно благоухающей девственности проявляется в *"Святой Агнессе"*. И это, и другое полотно представляют собой сентиментальность, возведенную на высшую ступень возвышенного чувства, но остающуюся сентиментальностью. Я подчеркиваю это потому, что Кано, не больше, чем другие испанские художники, при всей религиозности их картин, затронул душу религии. Единственным художником испанской школы, сделавшим это, был иностранец Эль Греко.

.....

Франсиско де Сурбаран родился в 1598 году в маленьком городке Фуэнте-де-Кантос в провинции Эстремадура. Его отец, мелкий фермер, убежденный в таланте своего сына к рисованию, отвез его в Севилью и отдал в обучение Роэласу. Но в стиле Сурбарана практически нет следов влияния этого художника. В целом последний попал под чары Риберы и Караваджо; действительно, в какой-то период своей карьеры Сурбаран из-за своей мрачной внешности получил прозвище “испанский Караваджо”. Но вы не можете познакомиться с различными сюжетами Сурбарана, не осознав, что своим стилем он был обязан главным образом, почти полностью, самому себе; что он формировал его в соответствии с потребностями своего собственного темперамента. Он был отъявленным натуралистом; в некотором смысле, самым выдающимся художником-натуралистом испанской школы. Ибо в его точке зрения есть строгость, которая отличает его от сентиментальности Мурильо, страстной мужественности Риберы и аристократической утонченности Веласкеса. Сурбаран общался с монахами; время от времени пользовался возможностью удалиться от мира в тишину монашеской общины; и при простоте и бережливости своих вкусов в глубине души был монахом. Голые стены кельи или трапезной, простые привычки братьев и упорядоченная формальность их жизни были для него чем-то большим, чем сюжеты для его кисти. Они были настолько созвучны его собственным инстинктам, что он черпал в них вдохновение для своего искусства, влияя не только на его привычку видеть, но и на его технику. И то, и другое стало характеризоваться масштабностью, простотой и большей или меньшей строгостью.

Эти качества представлены в великом алтаре, *Анофеозе Святого Фомы Аквинского*, выполненном, когда Сурбарану было всего двадцать семь лет, и обычно считающемся его шедевром. Сегодня его можно увидеть при очень благоприятных условиях в провинциальном музее Севильи, так как он подвешен высоко при хорошем освещении и его можно рассматривать с разных расстояний. Эти преимущества размещения, несомненно, влияют на впечатление, столь

сильно отличающееся от обычных условий, при которых изучаются алтарные произведения Испании. Но впечатление, полученное от *С. Томаса*, таково, что, за исключением *Похорон графа Оргаза*, это самая благородная церемониальная картина, которую когда-либо встречали в Испании. Это связано с великолепием его органичной простоты и масштабности, которые придают композиции акцент и несущую силу. И то, что верно для больших масс, рассматриваемых издалека, в равной степени верно и при более близком рассмотрении деталей. Последние проявляются в тонко обработанных поверхностях драпировки и, в частности, в акцентирующем акценте остро



ЧУДО Святого ГЮГО

ZURBARÁN

, СЕВИЛЬЯ

характерные головы. Алтарная часть была расписана для церкви колледжа Святого Фомы, основатель которой, архиепископ Диего де Деза, изображен ниже; он стоит на коленях напротив императора Карла V, который, предположительно, был покровителем фонда. Достаточно взглянуть на репродукцию этой картины (стр. 163), чтобы убедиться, что все головы являются портретами; голова Святого Фомы, “Ангельского Доктора”, согласно преданию, является портретом пребендаря Севильи времен Сурбарана. Хотя каждая голова индивидуализирована, интересно отметить, как они собраны в общие группы; монашеский тип представлен в архиепископе и его приближенных; светский человек в группе императора; тип мыслителя и духовного лидера в четырех учителях Церкви: Григории, Амвросии, Августине, Иерониме. Не меньшее различие характеров наблюдается и у святых Павла и Доминика в правом верхнем углу. Однако это менее очевидно в изображении Христа и едва ли можно найти в фигуре Богородицы. Можно отметить два других момента, которые помогают объяснить основное впечатление от этого полотна. Во-первых, эффект широкой открытости в верхней части композиции, где облака

славы окружены головами херувимов, переносится в нижнюю часть видом улицы, видимой на расстоянии и усеянной намеренно мелкими фигурами, чтобы не мешать акцентированию групп на переднем плане. Результатом такого продолжения освещенного пространства является создание единства в композиции, связывающего в ансамбль три яруса фигур. Опять же, примечательно, с каким пониманием больших структурных принципов Сурбаран распределил массы, соответственно, простых и украшенных драпировок. Цель всей конкурс-прославления С. Томас и кстати Доминиканского ордена. Ключ и кульминации, поэтому, в целом С. Томас черно-белый привычка. Чтобы подчеркнуть его, вокруг него были расставлены красные кардиналы и богатые накидки с роскошно вышитыми орфреями. Между тем часть этого обогащения повторяется ниже в одеяниях архиепископа и плаще императора, а также более слабо в фигурах в облаках. Здесь также С. Доминик передает отголосок черного и белого, которые, в свою очередь, сосредоточены на нижнем переднем плане. Именно эта тонкая проработка основы, распределение и кульминация черного и белого, более чем что-либо другое, придают этой композиции столь благородное отличие: некую целомудренность, избранность, строгое достоинство.

Рядом с этой картиной в провинциальном музее Севильи висит еще один прекрасный образец оригинальности композиции Сурбарана: *Богородица, Благословляющая различных монахов*. Братья в белых одеждах стоят на коленях двумя группами, слева и справа от центральной фигуры Пресвятой Девы. Она стоит в нежно-розовом одеянии, вытянув руки, положив каждую на голову монаха. Тем временем ее голубая мантия, скрепленная у горла великолепным драгоценным камнем, подвешена двумя херувимами, так что ее объем образует защитный полог над коленопреклоненными группами, а верхняя часть, изогнутая наподобие чаши, высоко заполнена головами ангелов, парящими в божественной славе. Здесь снова архитектурная простота в сочетании с величием проявляется в распределении масс белого, розового, темно-синего и золотисто-желтого цветов, и снова необычайный интерес к характеристикам.

Качество напряженной, суровой искренности представлено также в *Чуде С. Гюго* (стр. 166), который находится в том же музее. Действительно, именно в Севилье вы осознаете благородство искусства Сурбарана. Образцы в Прадо по сравнению с ними обычны; за исключением *Портрета Дамы* в одной из верхних галерей. Это знакомит нас с характером творчества художника после того, как он поселился в Мадриде, куда за ним послал король. Теперь его занимали портреты модниц. В музее Метрополитен есть хороший пример, который по позе, стилю костюма и гармонии низких тонов напоминает тот, что находится в Прадо. В последнем, однако, рука дамы натягивает шелковую драпировку на юбку, так что ее складки становятся более объемными, и, как следствие, вся фигура более свободна по дизайну, чем в Нью-Йорке. Что касается другой картины в Музее Метрополитен, *Архангел Михаил*, очень трудно поверить в ее принадлежность Зурбарану. Где еще среди работ художника вы можете найти столь ощутимую попытку подражания Рафаэлю? В нем нет ничего от оригинальности, широты и решительного натурализма, которые отличают Сурбарана. Если последний действительно нарисовал ее, он, должно быть, сделал это в студенческие годы у Розаса.

Сурбаран умер в Мадриде, вероятно, в 1662 году. Испанцы высоко ценят его, но иностранцы едва ли оценивают его по достоинству. Увидеть его в лучшем виде рядом с работами Мурильо, как вы можете в Севилье, - значит усомниться в притязаниях последнего считаться величайшим художником сеvilьской школы. Конечно, по сравнению с Мурильо, Сурбаран был более недвусмысленным натуралистом; он был, по крайней мере, таким же хорошим художником; можно даже подумать, что лучшим; и качества его ума были выше. Он не обладал популярной чертой сентиментальности и страстности, но обладал более высоким даром интеллектуальности и более редким - холодным, бесстрастным видением.



КАРЛ IV И КОРОЛЕВСКАЯ СЕМЬЯ

ГОЙЯ

ПРАДО

ГЛАВА XII

Гойя

ПослеСмерти Веласкеса в 1661 году прошло более ста лет, когда Гойя дебютировал в Мадриде. Он - неожиданный феномен испанской школы, ставший неожиданностью и еще более удивительным в характере его искусства, поскольку оно на сто лет предвосхитило художественный мотив нашего времени. Гойя был пророком современного импрессионизма и вышел на сцену, когда драма испанской живописи, казалось, была разыграна.

Ибо великим именам семнадцатого века наследовали художники менее способных, а благосклонные должности при дворе занимали иностранцы. Упадок живописи шел в ногу с национальным упадком. Испания при династии Бурбонов пожала плоды урагана, посеянного Габсбургами. Торговля была сведена на нет; и в то время как несколько знатных семей разбогатели, страна была бедна, даже Двор обнищал. Церковь скатилась со своего высокого положения и, преданная мирским амбициям, потеряла уважение общества. Национальный характер был деморализован. Низшие классы стали жестокими, в то время как общество было черствым, а Двор открыто распутничал. Когда Гойя вступил в свой расцвет, бессилие короля Карла IV позволило правительству перейти в руки фаворита королевы, бывшего гвардейца Мануэля Годоя. Он был возведен в ранг герцога Алькудии и назначен премьер-министром королевства. За то, что он довел до конца войну с Францией, в которую ввязался без всякой необходимости, он демонстративно присвоил себе титул "Князя мира". В предыдущей главе рассказывалось, как он сдал Наполеона и одобрил план возвести Жозефа Бонапарта на трон Испании, тем самым подвергнув Испанию ужасам французского вторжения под командованием Мюрата и длительным бедствиям войны на полуострове.

Симптоматичным для моральной атмосферы Двора является анекдот, упомянутый в Письмах Добладо. Король, окруженный своими домочадцами, смотрел из окна дворца, когда Малло, который в то время был первым фаворитом королевы, проехал мимо, управляя прекрасной упряжкой лошадей. "Интересно, " сказал король, - как этот парень может позволить себе содержать лошадей лучше, чем я?" - Ходят слухи, сэр, - ответил Годой, - что его самого содержит уродливая старуха, чье имя я забыл.

.....

На сцену этой убогой комедии придворной жизни, разыгранной в декорациях национального унижения, вышел Гойя и сразу же стал хитом. Человек неистовых страстей, без совести и угрызений совести, он играл свою роль так, как будто в нем самом были представлены все характерные черты его современников. Он оставил автопортрет, написанный примерно через семь лет после его появления на сцене. Сейчас он висит в Прадо, и его можно ошибочно принять за портрет тореадора. Действительно, это напоминает нам о том, что в какой-то период своей юности Гойя проявил себя на арене для боя быков. Шея короткая и толстая; рот мясистый и чувственный; нос широкий; щеки большие и сильно очерченные; мягкие брови указывают на горячую, быструю чувствительность; в целом создается впечатление об изобилии животной силы. Только глаза, глубоко посаженные и блестящие, говорят о менталитете мужчины. Это лицо крестьянина, каким по происхождению был Гойя.

Его отец был мелким фермером в деревне Фуэнтедетодос в Арагоне, где Гойя родился в 1746 году. Воспитанный стойко и обладавший большой физической силой, мальчик рано заявил о своей независимости и, решив стать художником, обратился за наставлениями к художнику в Сарагосе. Здесь он вскоре приобрел известность своими выходками и выделялся среди своих сокурсников своей смелостью и мастерством владения рапирой и кинжалом. В конце концов он был ранен в какой-то драке и спрятан своими друзьями, чтобы вырваться из лап инквизиции, внимание

которой было привлечено к этому делу. Соответственно, после выздоровления Гойя счел удобным покинуть Сарагосу. Он направился в Рим, где пробыл несколько лет, потворствуя своей тяге к приключениям и интригам в более широком масштабе. Он снова столкнулся с инквизицией из-за попытки увести молодую леди из монастыря, и ему пришлось бы плохо, если бы не вмешательство испанского посла, который пообещал проследить за тем, чтобы художник-нарушитель вернулся в Испанию. Итак, в 1769 году Гойя прибыл в Мадрид. Вскоре после своего появления в столице Гойя женился на дочери художника Франсиско Байеу. Должно быть, она была женщиной исключительной выдержки, поскольку оставалась верна ему, несмотря на его частые любовные связи, и подарила ему двадцать детей.

Байе представил своего зятя Рафаэлю Менгсу, который пользовался большим успехом при дворе. Этот немецкий художник, приглашенный в Испанию Карлом III, был обязан своей европейской репутацией раболепному подражанию своему тезке Рафаэлю. Он был поверхностным академическим маньеристом, черпавшим вдохновение для своих сюжетов в классике и передававшим их с абсолютно бескровной чистотой стиля. Однако он был достаточно широкомыслящим человеком, чтобы найти ценность в молодом Гойе. Король попросил своего придворного художника приложить усилия для возрождения королевских гобеленов Санта-Барбары, и Менгс привлек художников для выполнения эскизов. Он подарил серию мультфильмов Гойе, который подготовил карикатуры, которые сейчас находятся в Прадо. Некоторые из них были выполнены в технике ткачества, и их можно увидеть в комнате Эскориала, примыкающей к другой, украшенной гобеленами по эскизам Тенирса. Пример последнего, возможно, повлиял на выбор Гойей сюжетов, поскольку он взял тему народных развлечений и трактовал их натуралистически. Значение этого заключается в контрасте с существовавшими тогда условиями. Ибо гобеленами, которые были *в моде* в то время как во Франции, так и в Испании, были рисунки Буше, на которых маленькие придворные джентльмены и леди играют в пастухов и доярок и изображают прелестные пародии на деревенскую жизнь в условиях невозможного и нелепого века невинности. Когда мы начинаем узнавать Гойю, мы уже не



МАЙЯ, ОБНАЖЕННАЯ

ГОЙЯ

В ПРАДО

удивлен, что такой взгляд на искусство его не интересовал. Мы находим, что он с детства был энергичным человеком, в полной мере интересовавшимся жизнью; поэтому сейчас мы не разделяем удивления, которое, должно быть, испытывали его современники, когда видели эти карикатуры. Для общества, привыкшего к искусству академического подражания и вялости

рококо, они вполне могли стать шоком. Похоже, они также стали долгожданным облегчением, поскольку сделали Гойю популярным; более того, они сформировали у него независимый характер, которым он впоследствии в полной мере воспользовался.

Примечательны цветовые решения этих дизайнов. В то время как гобелены Тенирса основаны на очень наивном использовании основных цветов, красного, синего и желтого, а Буше - на их тонком использовании, в котором резкость оттенков посеребрена до полутонов, Гойя вводит второстепенные цвета. Они включают в себя красный, желтый и синий цвета, но лишь как яркие вспышки на фоне сливового, фиолетового, тусклого коричнево-красного, темно-оранжевого и синего, а также насыщенной зелени, оживленной белым и бархатисто-черным. Схемы замысловаты, разнообразны и, прежде всего, позитивны; работа художника с оригинальным, хотя и еще не созревшим чувством цвета. Гойя, действительно, провозгласил в этой ранней работе тот факт, что он был колористом; хотя пока мало что говорит о том, каким колористом он собирался проявить себя.

После этих карикатур появилось несколько заказов на изготовление декоративных картин для церквей. Гойя выполнил их в духе популярного жанра, который вдохновил карикатуры. У него не только не было религиозных чувств; он был яростным и открытым противником Церкви и в этих картинах из легенд о святых не прилагал никаких усилий, чтобы изобразить благоговение, которого он не испытывал. К этому периоду также относится *Портрет Карла III* из Прадо, на котором он изображен в костюме охотника - угловатая фигура с добродушным, но невзрачным лицом. Она написана с бескомпромиссной естественностью; контуры такие же жесткие и смелые, как и колорит; картина, отделенная от картины Гойи, которую мы узнаем позже, большим промежутком. Дело, по-видимому, в том, что на этом портрете Гойя рисовал просто то, что он видел; и поскольку оригинал был человеком заурядной внешности, а сам Гойя смотрел на него совершенно заурядно, он создал эту удивительно заурядную картину. Гойе было необходимо найти некоторую утонченность в своей собственной точке зрения, прежде чем он смог развить свои лучшие художественные возможности. Я не утверждаю, что знаю, какими постепенными шагами он достиг этой цели; но несколько лет спустя, когда он был назначен придворным художником нового короля, Карла IV, был обнаружен истинный Гойя. Его новый стиль, результат нового взгляда на объект съемки, полностью развился в групповом портрете *Карла IV и королевской семьи*.

Мы отложим рассмотрение ментального отношения Гойи к этим королевским марионеткам. Это часть его общего взгляда на жизнь как сатирика и обличителя безумств. В данный момент нас волнует его отношение к своему искусству. Репродукция этой картины (стр. 171) дает лишь ограниченное представление о ее художественной красоте, но она подчеркивает отсутствие человеческого интереса, по крайней мере, к главным персонажам и необходимую скованность такого расположения фигур. Однако следует заметить, что Гойя придал разрозненным предметам некоторую степень единства, окутав нижнюю часть конечных групп полутенью. Таким образом, глаз концентрируется на центре композиции. Здесь на мгновение наше внимание может быть привлечено неуклюжей позой королевы и неприступным выражением ее лица, обращенного, как и на других портретах Гойи, в одну сторону, в то время как ее глаза ищут другую. Но это только на мгновение. Затем нас привлекают драгоценности в ее темных волосах и на груди, а также изысканность костюма — шаль из китайского шелка цвета мандарина, расшитая белым и золотым, поверх белой кружевной юбки. Затем наш взгляд может переместиться на похожие платья, которые носят принцессы справа от нее, которые, однако, представляют собой тонкие вариации эффекта из-за большей или меньшей тени, в которой они скрыты; а затем на жилет короля, расшитый розами, бледно-голубую и белую шелковую ленту с водянистым отливом, и звезды и драгоценные камни, которые громоздятся на бархатном камзоле сливового цвета. Так постепенно начинаешь осознавать прелесть цвета, пронизывающего всю группу, букет смешанных тишины и блеска, низких тонов и искрящихся тональностей, которым можно наслаждаться с такой же полной отрешенностью от любых мыслей о фигурах, как если бы они были цветочным партером.

На самом деле, здесь раскрывается колорист необычайной утонченности и изощренности, а также с воображением, которое редко встречается среди художников. Изначальная любовь Гойи к разнообразным и позитивным цветам переросла в мастерство владения несколькими оттенками, обработанными с изысканными нюансами. И секрет этого чудесного цветового выражения заключается в новом взгляде художника на свой объект. Он стал импрессионистом в современном смысле этого слова. Он действительно выделяется как первый из современных импрессионистов, почти на сто лет превратившийся в главного художественного мотива девятнадцатого века.

.....

Гойя говорил, что его единственными учителями были Веласкес, Рембрандт и Природа. Именно с первого названного произведения он научился рисовать не предмет, стоящий перед ним, а впечатление, которое у него сложилось о нем; и в этом ему, возможно, помогло использование Рембрандтом светотени, чтобы устранить несущественное с помощью тени и усилить выразительность с помощью света. Тем не менее, трудно понять, как у Гойи могло быть много возможностей изучать Рембрандта, поскольку в Прадо есть только один образец, а голландских мастеров в Испании не жаловали. Соответственно, можно отдать Гойе больше должное за то, что он открыл свой собственный способ передачи своих впечатлений. Поскольку она представлена в этой портретной группе, она раскрывает воображение, которое усиливает впечатление красоты в изображенном предмете, и экстраординарный дар импровизации в обработке пассажей со сложными деталями и создании эффекта ансамбля. Такого лабиринта роскошной красоты, как этот, нет ни на одной картине Веласкеса; ближе всего к нему, пожалуй, грудь маленького Дона Карлоса верхом на лошади. Гойя олицетворяет более женственную чувствительность; он пропитан темпераментом. Это качество импрессионизма Гойи, которое делает его современным. Творчество Веласкеса безлично объективно; современный импрессионизм, как и Гойя, - это натурализм, рассматриваемый через темперамент; он формирует и раскрашивает пластинку в соответствии с настроением художника.

В этом одновременно и его слабость, и его сила; источник силы, когда настроение приподнятое и спонтанное, и слабости, когда настроение вялое или прямо несимпатичное. При последних условиях у Гойи нередко получались картины, в которых отсутствуют спонтанность и воображение, а результат получается деревянным, неэффективным. Еще чаще его лицам не хватает выразительности и тонкости лепки; в то время как его руки, хотя их и хвалят, редко выразительны в лепке или жестике. Его заинтересовал *рекламный ансамбль*, в котором костюмы играют очень важную роль и обычно выполняются с несравненным мастерством.

Два прекрасных примера его способности передать дух предмета - это пара полотен, изображающих *Майю*, или народную девушку, в одном случае обнаженную, в другом одетую. В обоих случаях диван обит зеленым бархатом, покрыт серебристо-белыми драпировками и подушками. Но в случае с обнаженной натурой зеленый цвет холодный и голубоватый; в другом случае - более теплый яблочно-зеленый, чтобы гармонировать с костюмом. Последний состоит из жакета-болеро горчичного цвета с черно-белой кружевной отделкой, белого платья, оттененного сизо-серыми и лавандовыми тонами, пояса серебристого оттенка с бордовыми оттенками и желтых турецких туфель. Черная сетка нанесена четко и грубо, что помогает подчеркнуть плавность техники на лице с теплыми красными щеками и карими глазами. С другой стороны, в *обнаженной Майе* цвет во всем более холодный; более нежный розовый оттенок на лице, слегка окислившаяся серебристая тень под подбородком и на груди; и похожие тени невыразимой тонкости на других частях тела. Мякоть кремевая с едва заметным намеком на розовое; и все же это не сливки, потому что кажется, что это настоящая мякоть. Но, хотя эта обнаженная натура написана с натурализмом, который едва ли можно превзойти, паутина мимолетных теней, в которую она облачена, окутывает наготу вуалью идеализма. Эти тени, абсолютно неопишуемые в своей изысканности, являются результатом совершеннейшего понимания ценностей и техники, столь же надежной, сколь и легкой. Это отчаяние художников, которые пытаются скопировать

картину. На самом деле, Гойя в этих двух полотнах, особенно в обнаженном виде, уловил изменчивую сущность юной женственности; ему как бы удалось передать аромат цветка.

Другой тип женственности, более зрелый, он изобразил в андалузской красавице, *донье Исабель Корбо де Порсель* из Национальной галереи. Здесь техника, как и подобает впечатлению, более резкая и живая. Но в другом образце из той же галереи, *Портрете доктора Пералья*, Гойя приспособил к утонченности своего предмета цветовую гамму и технику непревзойденной деликатности. Черты лица, бледно-розовые, оттененные серым, обрамлены длинными беловато-желтыми волосами; пальто серовато-серого цвета, жилет жемчужно-серый с зелеными веточками, фигура размещена на темном оливково-черном фоне. Олицетворение целого - человек редкой культуры и тонкого душевного равновесия. Цветовая гамма напоминает *Портрет Франсиско Байеу* Прадо, за исключением того, что в последнем серебристо-синий заменен зеленым; эта цветовая нота проявляется в поясе.

К тому времени, когда Гойя достиг зрелости, диапазон его палитры сократился до очень ограниченных пределов: синий, белый, черный, киноварь, некоторые оттенки охры и жженой сиены. И его инструменты были соответственно скудны. Его целям служили кисти самой грубой работы; или он пользовался губкой или палочкой, закрепляя некоторые из своих тончайших эффектов подушечкой большого пальца. Судя по нескольким незаконченным портретам-бюстам в Прадо, он работал над нижним слоем оранжево-красного цвета, что, без сомнения, объясняет теплоту и насыщенность его серого цвета. С другой стороны, утонченность, которую ему удалось придать всем своим местным краскам, выполненным в простых ровных тонах, является результатом глубоко чувствительного отношения к ценностям. Изображение Гойей различных свойств света, влияющих на оттенок поверхности, отличается от изображения Веласкеса. В последнем случае, если можно выразиться кратко, это скорее продукт наблюдения; у Гойи - чувства. Таким образом, на него в значительной степени влияет темперамент, что делает его сродни современному обращению с ценностями. В этом, как и в характере своего впечатления, Гойя - современник из современников.

Интересно сравнить конные портреты Гойи с портретами Веласкеса. Лучшие работы Гойи в Прадо - это портреты короля и королевы. Пожалуй, наиболее заметная разница проявляется в обращении с лошадьми. Веласкес, как мы видели, придал каждому из своих животных индивидуальный характер и поступки, соответствующие также характеру и психологии наездника. Энергичное маленькое создание носит маленького Дона Карлоса; эффектный, сильный зверь - чванливого Оливареса; зверь, обученный величественному поведению, - гордого и сдержанного короля. У Гойи, однако, мало очевидного изучения строения или характера животного; его ценность ощущается как красивую массу. И фигура всадника, кажется, была прочувствована таким же образом; как будто, подчеркивая ее массивность, художник мог избежать неизбежной банальности лица. Соответственно, в случае с королевой мы получаем впечатление от черной бровевой шляпы с алой кокардой, алых оборок и серебряной тесьмы на черном одеянии; черных брюк на фоне темно-зеленого и золотого цвета набедренной повязки и чепрака и рыжевато-гнедой лошади с более темным хвостом; все это образует поразительный силуэт на фоне унылого серого неба, которое справа становится сланцевато-серым, и коричневато-бледно-зеленого пейзажа, переходящего к горизонту в серебристо-бурый и оливковый цвета. Точно так же портрет короля создает эффект красивого силуэта, кульминацией которого является сияние великолепия среди украшений, покрывающих грудь всадника. Это искусно уравнивается ослепительно белой грудью лошади и более бледным белым светом в одной части неба. Оба этих портрета, по сути, являются в первую очередь цветовыми впечатлениями. Как будто Гойя нашел убежище в этой точке зрения, чтобы преодолеть трудность приспособления двух таких недостойных персонажей к монументальному ощущению большого конного портрета. Это был случай, когда он пытался держать под контролем свои чувства как сатирик.

.....



КОРОЛЕВА МАРИЯ ЛУИЗА ВЕРХОМ НА ЛОШАДИ

ГОЙЯ

В ПРАДО

Ибо роль Гойи при Дворе была ролью дерзкого сатирика, цензора и обличителя глупостей и беззакония своего времени. Ему была предоставлена полная свобода действий, потому что его галантность вызывала симпатию у дам, а доблесть бойца вызывала страх у мужчин, в то время как все, кроме непосредственной жертвы, могли наслаждаться ловкостью и дерзостью его юмора. Его особым *злодеем* был Годой, которого он безжалостно высмеивал. Он развлекал праздных придворных тем, что высыпал содержимое песочницы на письменный стол и рисовал пальцем карикатуры на министра. Однажды он появился на каком-то приеме в период придворного траура, и билетеры отказали ему во входе, потому что на нем были белые чулки. Он удалился в прихожую и с помощью пера и чернил украсил их белизну траурными карикатурами на Годоя. Среди амуров, которым он предавался, был роман с молодой герцогиней Альбой, которая отвечала ему взаимностью. Их связь вызвала ревность королевы, которая сослала герцогиню в ее загородный дом. Когда Гойя узнал об этом, он поспешно погнался за своей возлюбленной и догнал ее на дороге, потому что у ее кареты сломалась ось. Поскольку поблизости не было кузницы, он сам развел огонь и починил повреждение. За физическим напряжением последовал озноб, который вызвал первые симптомы глухоты, которая в дальнейшей жизни стала полной. Между тем Двор не мог обойтись без своего Гойи, и поскольку он не хотел возвращаться без своей герцогини, ее тоже отозвали.

Но Гойя был далек от того, чтобы быть простым шутом и галеристом. Хотя его страстная натура с примесью грубости позволяла ему чувствовать себя как дома в мелких придворных интригах, он был частью широко распространенного революционного духа своего времени. В то время как Европа, и особенно Франция, бурлила на дрожжах беспорядков, эта одинокая фигура далеко в Испании уже была охвачена восстанием. В своем осуждении лицемерия и пороков своего времени, одинаково проявляющихся в Церкви, обществе, средних и низших классах, он был Вольтером и Робеспьером в одном лице, размахивая факелом, который впоследствии зажег французскую революцию. В этом, как и в своей технике, он опередил свой век. Между тем, менталитет, вдохновлявший его, был типично испанским: поочередно мрачным и веселым, с чувством юмора и смертельно серьезным, грубым, чувственным и жестоким. В двух сериях офортов, *Caprichos* (Капризы) и *Proverbios* (Пословицы), бич его сатиры вонзился в пластинки с яростью презрения и неприкрытостью, которые никогда не были превзойдены и до его времени никогда не предпринимались художником. На одном из его офортов мертвый человек вернулся к жизни и пишет пальцем на стене *nada—ничего*. Гойя был нигилистом, поэтому яростно выступал против шарлатанов и эмпириков, будь то священники, врачи или юристы. Также он обнажил пустоту и ужас страсти, гашиш, который обманывает забвение и ведет к бессилию и ничтожеству.

Эта идея ничтожества жизни вообще и страсти в частности выражена с характерной для Гойи свирепостью и вождением ужасного в "Судьбах" (стр. 182). На полпути между землей и небом парят три женские фигуры, их нижние конечности переплетены так, что образуют колыбель, на которой, со связанными за спиной руками, лежит он



СУДЬБЫ

ГОЙИ

ПРАДО

согнув спину и ноги, чтобы поддерживать шаткое равновесие, сидит Человек. Тем временем старуха слева, ведьма из трущоб, сжимает в кулаке пигмеевидную фигурку, чьи руки в тщетной мольбе простерты к потемневшему небу. Таково начало предназначения Человека; обнаружить развитие, за которым другая старуха наблюдает в подзорную трубу. Третья Судьба, обнаженная, более молодая и пышнотелая, поворачивает свое лицо к зловещему сиянию в небе. Наблюдая, пока не померкнет свет, она держит ножницы, которые перережут нитку и низвергнут Мужчину, пресыщенного страстью, в воду вниз.

Эта колоссальная пародия на жизнь, представляющая собой не что иное, как зачаточную, хаотичную, грубую природу, обуреваемую стихийной похотью, написана с такой поразительной жестокостью, что кажется, будто краски нанесены мастерком. Грубость намеренна, создавая текстуру, соответствующую чудовищной иронии концепции. Более того, перед этой картиной

теряется ощущение цвета, состоящего из определенных оттенков. На самом деле это удачная иллюстрация парадокса самого Гойи, что цвета не существует, что все состоит из света и тени различной ценности. Хотя можно обнаружить применение этого принципа в скудной цветовой гамме, манипулируемой ценностными нюансами, которая отличает все полотна зрелого Гойи, это особенно очевидно в его гротескных сюжетах с буйным воображением, таких как *"Судьбы"*. Другой пример, выбранный для воспроизведения здесь (стр. 189), - это *Сцена 3 мая 1808 г.*. Граждан, захваченных войсками Мюрата во время беспорядков предыдущей ночи, расстреливают пачками; инцидент происходит на территории дворца "Принца Мира"! Унылый серый цвет раннего утра нависает над сценой и, кажется, пропитал форму солдат и одежду их испуганных, потерявших надежду жертв. Но мертвая монотонность разрывается воплем, пронзительным в чистых, холодных нотах белой рубашки бедняги с поднятыми руками, в желтых бриджах и алой луже крови. Это замечательный пример использования цвета исключительно с целью выражения; использование, наиболее характерное для Гойи, к которому мы вернемся позже.

.....

В бедах, обрушившихся на Испанию, Гойя не проявил себя ни патриотом, ни героем. Он поклялся в верности Жозефу Бонапарту и использовал страдания своей страны для серии офортов *"Бедствия войны"*, в которых ужасы военного вторжения изображены с непревзойденной силой и натурализмом. После того, как Веллингтон изгнал французов, Гойя снова сыграл роль оппортуниста и поклялся в верности Фердинанду VII. Король, заметив, что поведение Гойи заслуживает повешения, но что он был великим художником и должен быть прощен, восстановил его в должности придворного живописца. Гойя, однако, начал приходить в упадок. В нем нарастала глухота, а вместе с ней угрюмость и раздражительность характера, которые заставляли его избегать общества и замыкаться в себе в своем загородном доме. Из-за глухоты он даже не мог найти утешения в своем любимом развлечении - игре на пианино. Его жена умерла, и единственным объектом привязанности старика был его маленький внук Мариано, чье лицо он запечатлел на портрете, ныне принадлежащем в Мадриде маркизам де Альканьис.

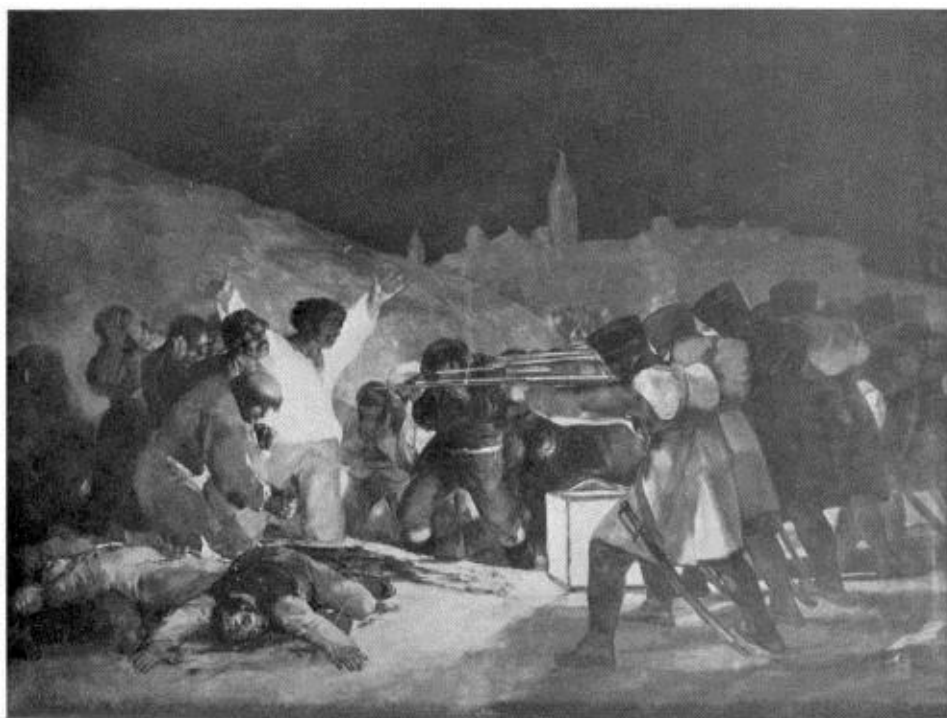
Гойя, наконец, получил разрешение короля посетить Францию. Он провел некоторое время в Париже, где его приветствовали Делакруа и молодые представители французского романтического движения. Затем он поселился в Бордо, за которым ухаживала его старая подруга, мадам Вайс. В этот период он выполнил несколько портретов и литографий *"Тельца Бордо"*, в которых проявляется его энергия былых времен. Когда срок его отпуска истек, он вновь посетил Мадрид и был принят королем и народом со знаками высочайшего уважения. Гойе шел сейчас восемьдесят второй год, и он вернулся в Бордо, где пробыл несколько месяцев и умер весной 1828 года. Семьдесят один год спустя его останки были вывезены с кладбища Бордо и с почестями преданы земле в Мадриде. Ибо к этому времени репутация Гойи приобрела всемирную известность, а его влияние на современное искусство было полностью признано.

.....

Дар Гойи современному миру двоякий: импрессионизм и, если можно так выразиться, экспрессионизм. О первом мы уже упоминали, сравнивая его разновидность импрессионизма с творчеством Веласкеса. В то время как более ранний художник с его объективным видением создавал впечатление наблюдения, Гойя, находясь под влиянием темперамента, запечатлел впечатление чувства. Такое отношение к искусству, естественно, сделало его желанным гостем французских романтиков и через них соприкоснулось с общей современной тенденцией к самовыражению. Ибо современный художник научился у Веласкеса принципам импрессионистической живописи как основе техники, но позже перенял у Гойи секрет импрессионизма с целью выражения эмоций, которые внушал ему этот предмет. Таким образом, темпераментному импрессионисту Гойя кажется олицетворением последнего слова в техническом различии.

Но сегодня сам импрессионист предстает перед судом. Мир начинает сомневаться в ценности его искусства, за исключением необходимого переходного этапа к чему-то более фундаментально важному, находящемуся в процессе эволюции. Чем это окажется, пока неизвестно; но мы смутно различаем, что это будет нечто одновременно более органичное, чем импрессионизм, и более одухотворенное по мотиву. Возможно, для художника было неизбежно зависеть от темперамента в эпоху, такой, какой был конец века, религиозных, ментальных и моральных потрясений, в ходе которых рушились старые академические, догматические формы религии и искусства, постепенно разрушались жесткие старые условности, сдерживавшие социальное и умственное улучшение, а старые ценности превращались в поток в плавильном котле научного анализа. Но по мере того, как из этой неразберихи начал зарождаться порядок, потребность в новой конструктивной вере овладевает умами людей; потребность в новом осознании некой духовной связи со вселенной материи. Если искусство будущего должно идти в ногу с внешним прогрессом, оно должно формировать новые мотивы для удовлетворения этой потребности; и уже есть признаки того, что оно это делает.

Именно здесь появляется второй дар Гойи потомкам.



СЦЕНА 3 МАЯ 1808 Г.

ГОЙЯ

В ПРАДО

Его влияние было направлено на экспрессию как цель художника, а не на репрезентацию. На какое-то время, в середине девятнадцатого века, неподражаемая способность Веласкеса передавать визуальные впечатления очаровала художников. Сознательно или нет, эти люди были частью материальной и научной тенденции того времени, и материальная репрезентация казалась им Высшим достижением искусства. Отсюда тысячи полотен людей из всех стран, которые, с их точки зрения, являются ни много ни мало фотографическими. Их авторы довольствовались соперничеством с камерой; а затем, поскольку у них были превосходные возможности в области цвета, испытывали гордость и презрение, когда побеждали камеру в ее собственной игре. Тем временем появились художники, которые начали желать играть в свою собственную игру;

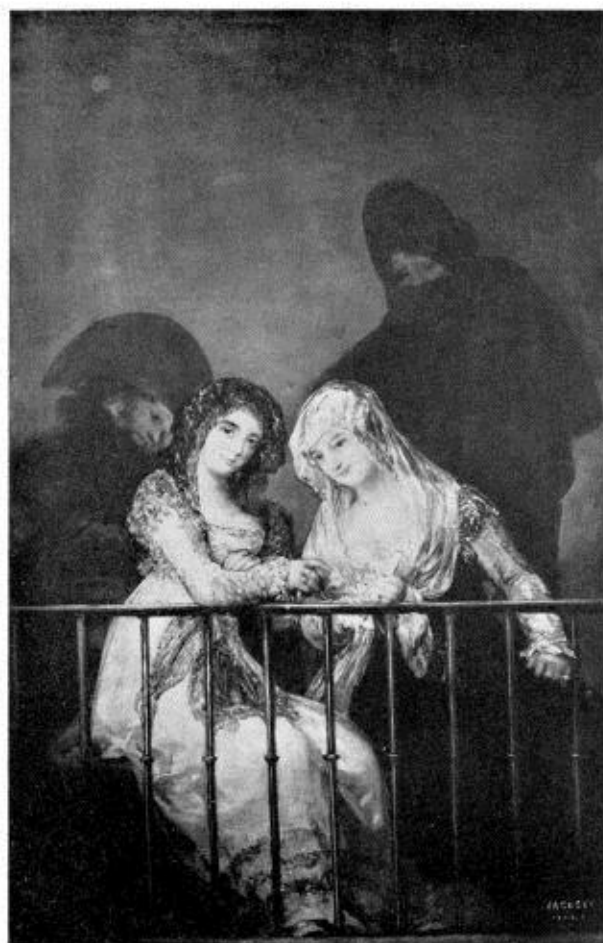
избавить живопись от навязчивой идеи репрезентации и сделать свои картины более выразительными для их собственного абстрактного чувства красоты. Для этих людей Гойя стал откровением. Благодаря его чувственному импрессионизму они усвоили принципы выражения, недоступные Веласкесу.

Это правда, что влияние Гойи в течение некоторого времени имело тенденцию к исключительно темпераментному и эмоциональному самовыражению. Это произошло потому, что тенденция эпохи развивалась в этом направлении. Однако сегодня он направлен в новом направлении, лицом к лицу с реальными реалиями существования. Импрессионизм тает перед новой зарей реализма. Мыслящие люди начинают заново основываться на фактах жизни; не на старых условностях, которые считались фактами, а на самих фактах, поскольку они представляют себя вновь пробудившемуся осознанию всеобъемлющей среды духовных фактов. Они реалисты, которые изучали бы факты жизни в своем духовном отношении ко вселенной.

За этим все еще неопределенным импульсом современной мысли нашупывает искусство. Если кто-то рискнет высказать предположение о результате, то, возможно, художник вернется к более дисциплинированному и научному использованию формы и цвета, используя их органично, но, однако, не для единственной или даже главной цели изображения. Он будет апеллировать настолько прямо и исключительно, насколько это возможно, к чисто эстетическим представлениям человека и соотносить их со своей концепцией универсальной красоты. Таким образом, живопись может снова стать, но в новом религиозном смысле, одухотворенным выражением.

Следуя этому ходу мыслей, натываешься на любопытную аналогию между Гойей и Эль Греко. Это была не случайная переменчивая прихоть, которая заставила современного прогрессивного художника обратиться от Веласкеса к Гойе и привлекла к Эль Греко многих других художников. Это потому, что оба чутко реагируют на потребности сегодняшнего дня. Оба - художники самовыражения. Они разделяют с Рембрандтом то, что являются величайшими художниками самовыражения, которых может показать любая школа. Хотя гений Гойи ограничен более низким уровнем самовыражения, в принципе это указывает на духовную высоту Эль Греко. И то, и другое является образцом внушения для современного художника, если он жив к эстетическим и духовным потребностям своего времени и стремится выразить их.

То, что после своего собственного периода величия она таким образом поощряет современное искусство, является гордым отличием испанской школы.



НА БАЛКОНЕ ГОЙЯ

ГЕРЦОГА МАРЧЕНА, ПАРИЖ ,

ПОСТСКРИПТУМ

Во силе и стойкости испанского характера свидетельствует тот факт, что единственные испанские художники последних лет, которые заметно выделились, - это те, кто остался верен традициям своей Школы. Академическая наука поощряет создание исторических картин, которые покрывают большое количество холстов, но вызывают мало интереса. С другой стороны, все те художники, которые приобрели европейскую и американскую репутацию, основывали свое искусство на натурализме.

Первым из них по порядку времени был Мариано Фортунни, чья *"La Vicaria"*, более известная в Америке как *"Испанский брак"*, когда она впервые появилась в Париже в 1870 году, произвела сенсацию. Следует помнить, что сцена представляет собой ризницу, обильно украшенную декорами в стиле рококо. Костюмы фигур соответствуют костюмам времен Гойи; действия и жесты пикантно естественны, а характер каждого счастливо индивидуализирован. Но главное очарование картины заключается в чудесном обращении со светом. Фортунни, продолжив учебную рутину и завоевав *Римскую премию*, получил приглашение сопровождать испанские войска в небольшой войне с Марокко. Великолепие южного колорита открыло ему глаза на магию света. Отныне его картины стали миромяркости. Самыми впечатляющими были *La Vicaria*, *Выбор Модели* и *Репетиция*; все предметы в стиле рококо, в которых свет дробится на мириады

крошечных отражений. Но более тонкую работу, в художественном смысле, можно найти в его акварелях. Они выполнены с необычайной плавностью и экспрессией, представляют собой чудеса натуралистической передачи, наполненные сияющей яркостью. Фортини прожил всего пять лет после своего замечательного дебюта и умер в 1874 году в возрасте тридцати шести лет.

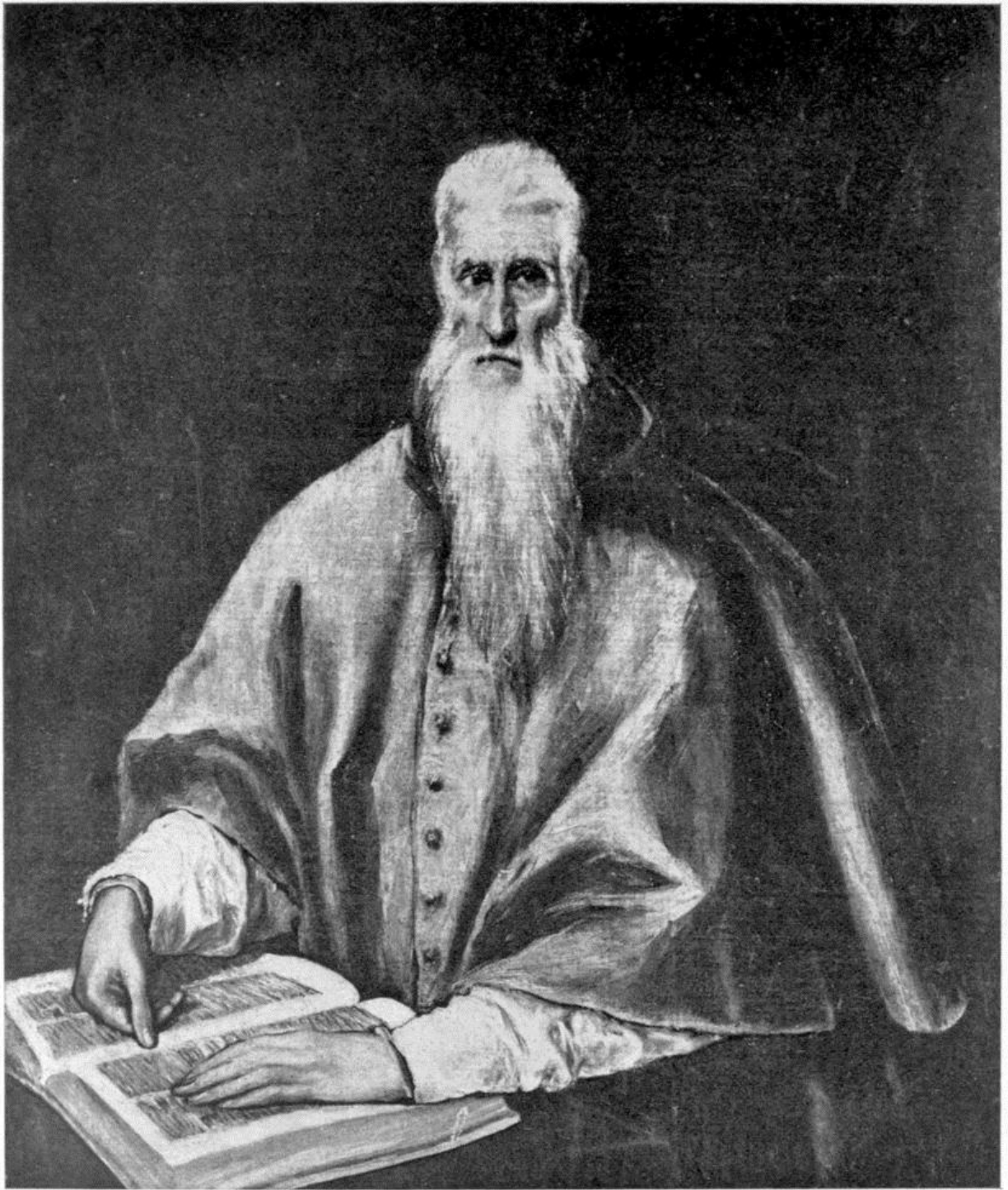
Среди тех, кто находился под его влиянием, наиболее заметными подражателями его виртуозности были Эдоардо Самакуа, Антонио Казанова-и-Эсторах и шурин Фортини Раймундо де Мадразо. С другой стороны, художником, которому больше всего повезло в соединении виртуозности с даром натурализма, является Франсиско Прадилья. Он написал декорации, полные *жизнерадостности* и духа романтики: популярные развлечения, лагерная жизнь и сцены на берегу моря; спонтанные в исполнении, изобилующие изюминкой и переливающиеся красками. Хоакин Соролла-и-Бастида пошел по его стопам, сделав более длинный шаг и более тяжелую поступь. В его работах есть изюминка Прадильи, но нет ни утонченности виртуозности, ни универсальности и тонкости цвета. Его натурализм очевиден.

В противоположность ему - Игнасио Зулоага, художник, в котором вновь воплотилась большая часть диablerи и тонкости Гойи. Со времен последнего никто другой не погружался так глубоко в гротеск испанской жизни, в то время как в совершенно современном ключе он исследует психологию своих подданных. К ним относятся разнообразные типы женственности, тонко проанализированные и интерпретированные, в частности, с помощью выразительных цветовых решений. Зулоага сегодня не только самый типично испанский художник Испании, но и самый продвинутый из них в своем чувстве самовыражения и в своей способности его передавать.

THE STORY OF
SPANISH PAINTING.

CHARLES H. CAFFIN

[back](#)



[back](#)



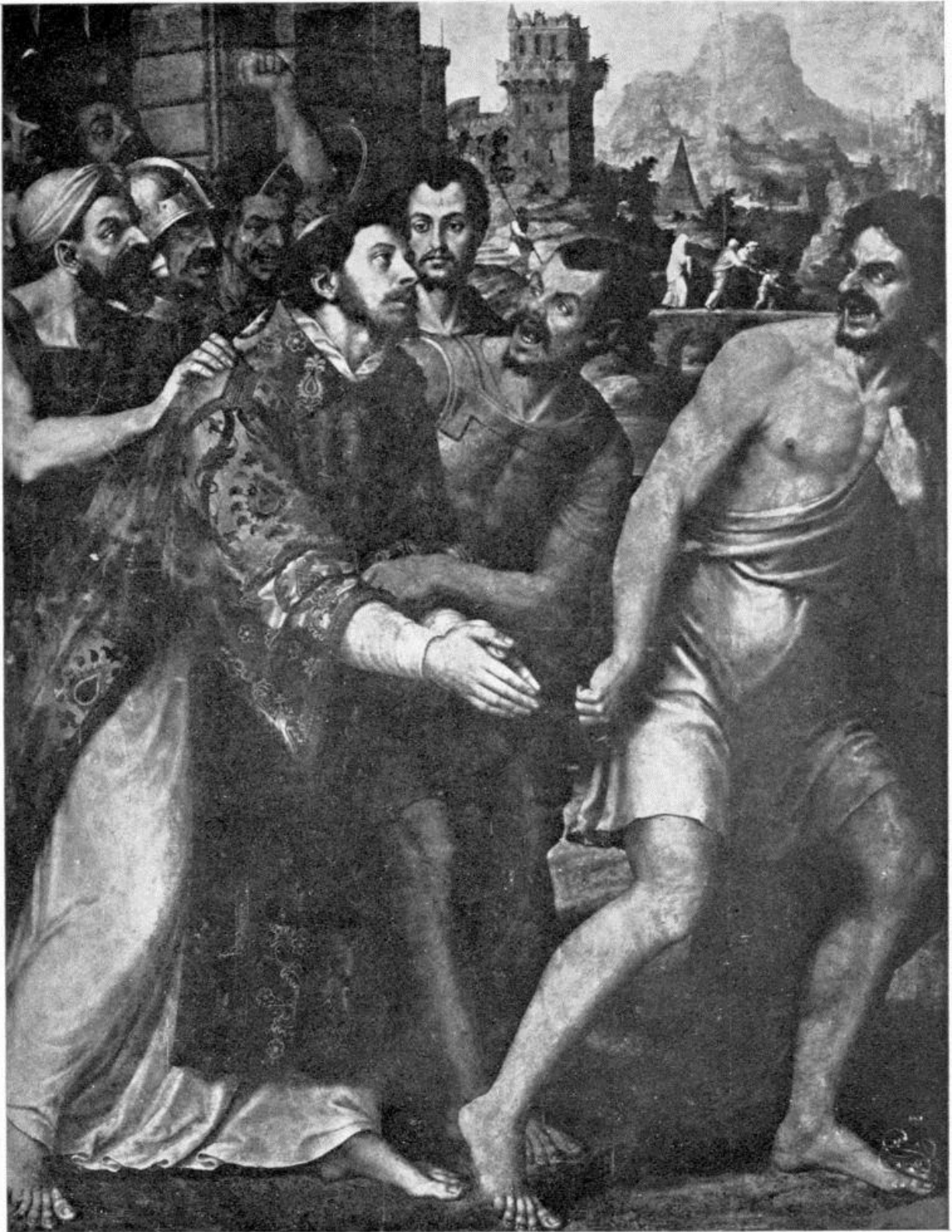
[back](#)



[back](#)



[back](#)



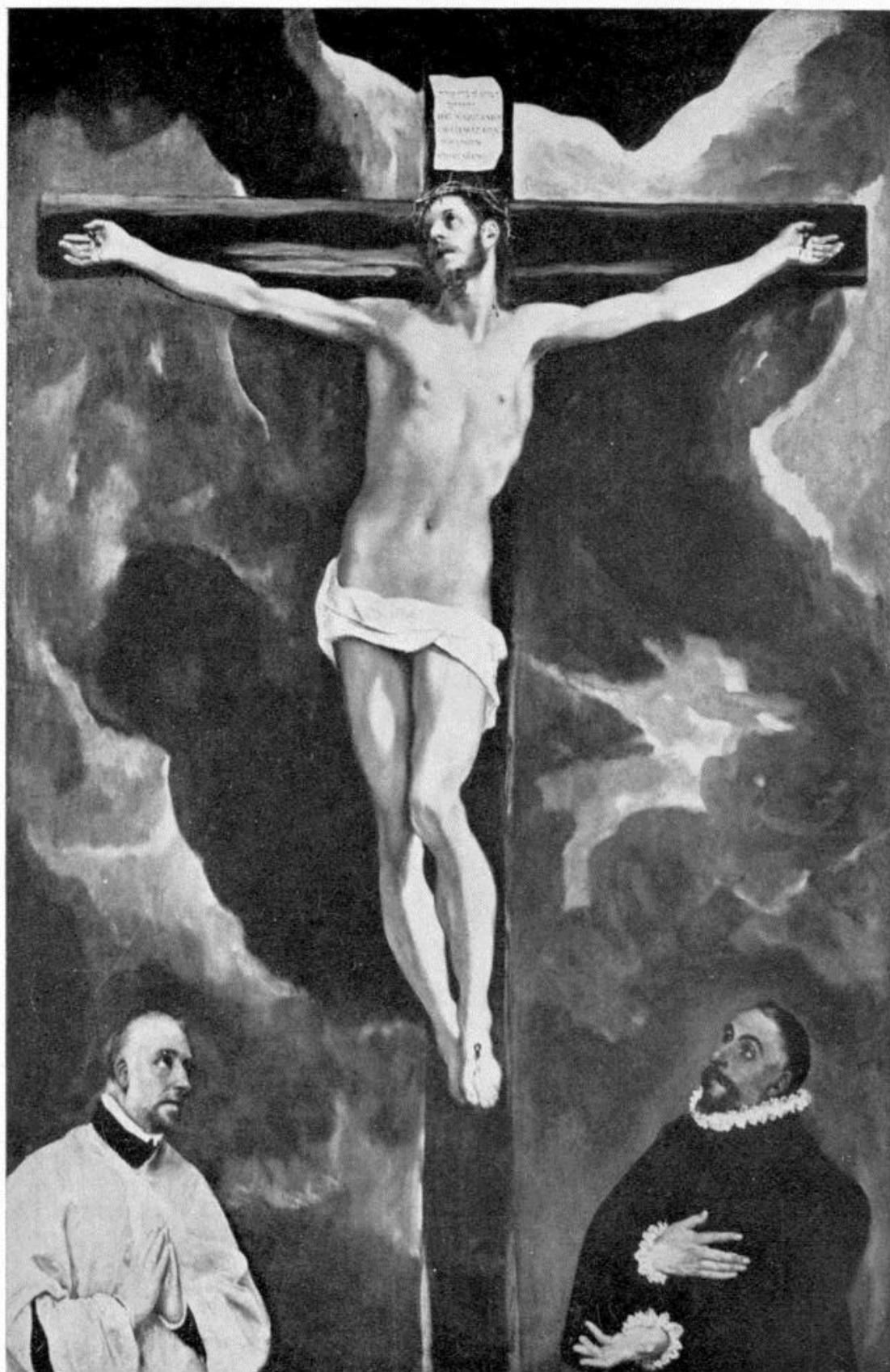
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



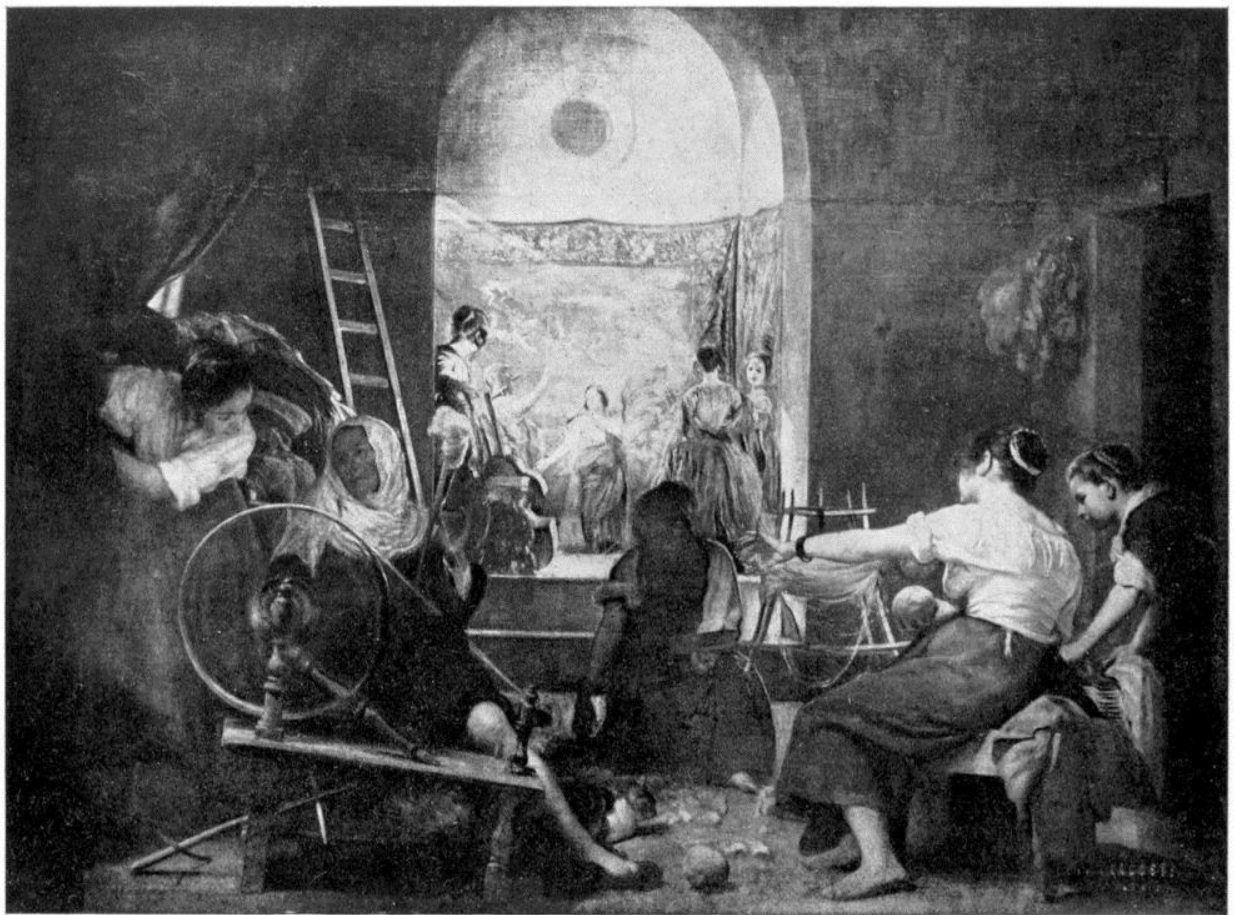
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



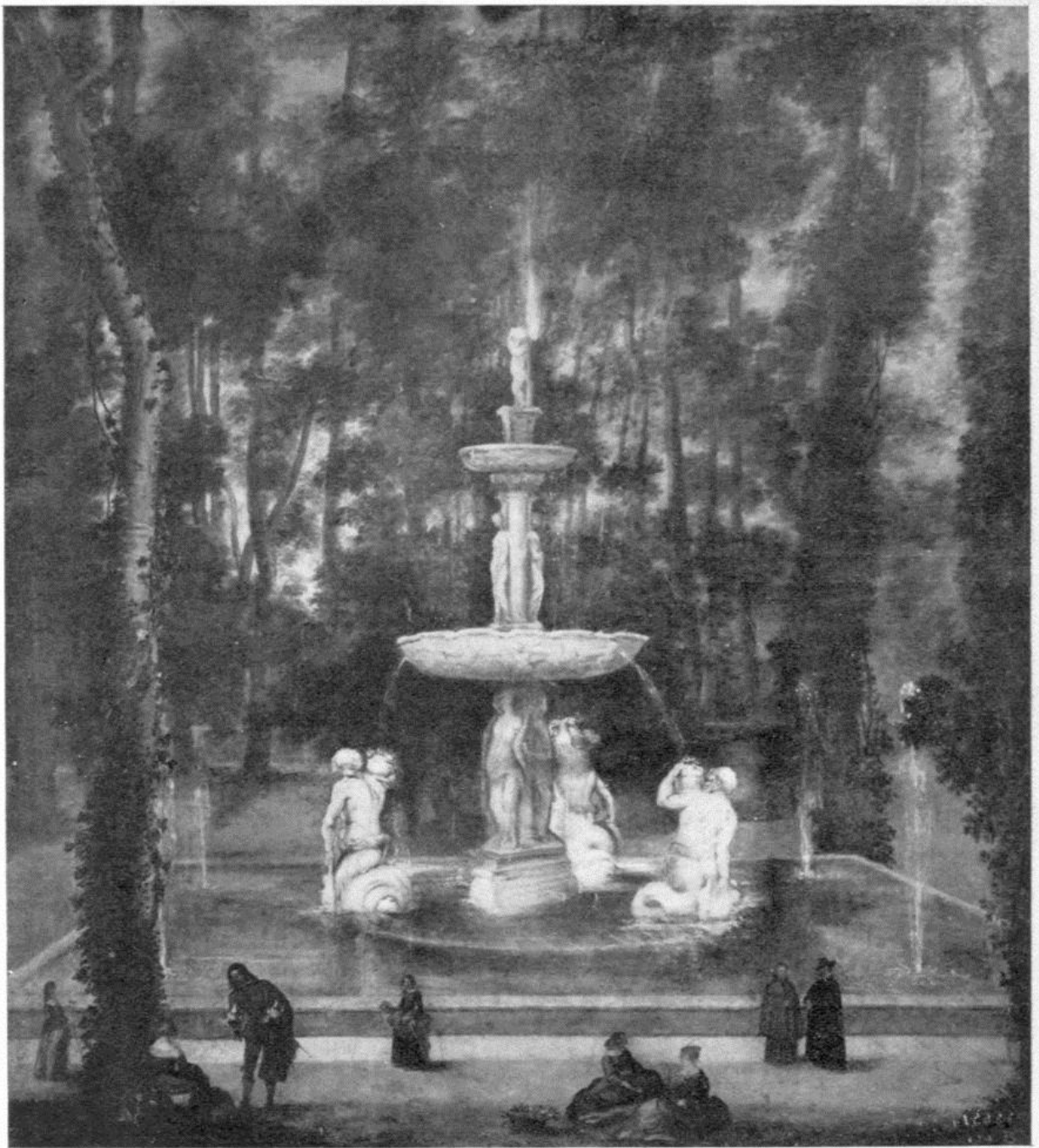
[back](#)



[back](#)



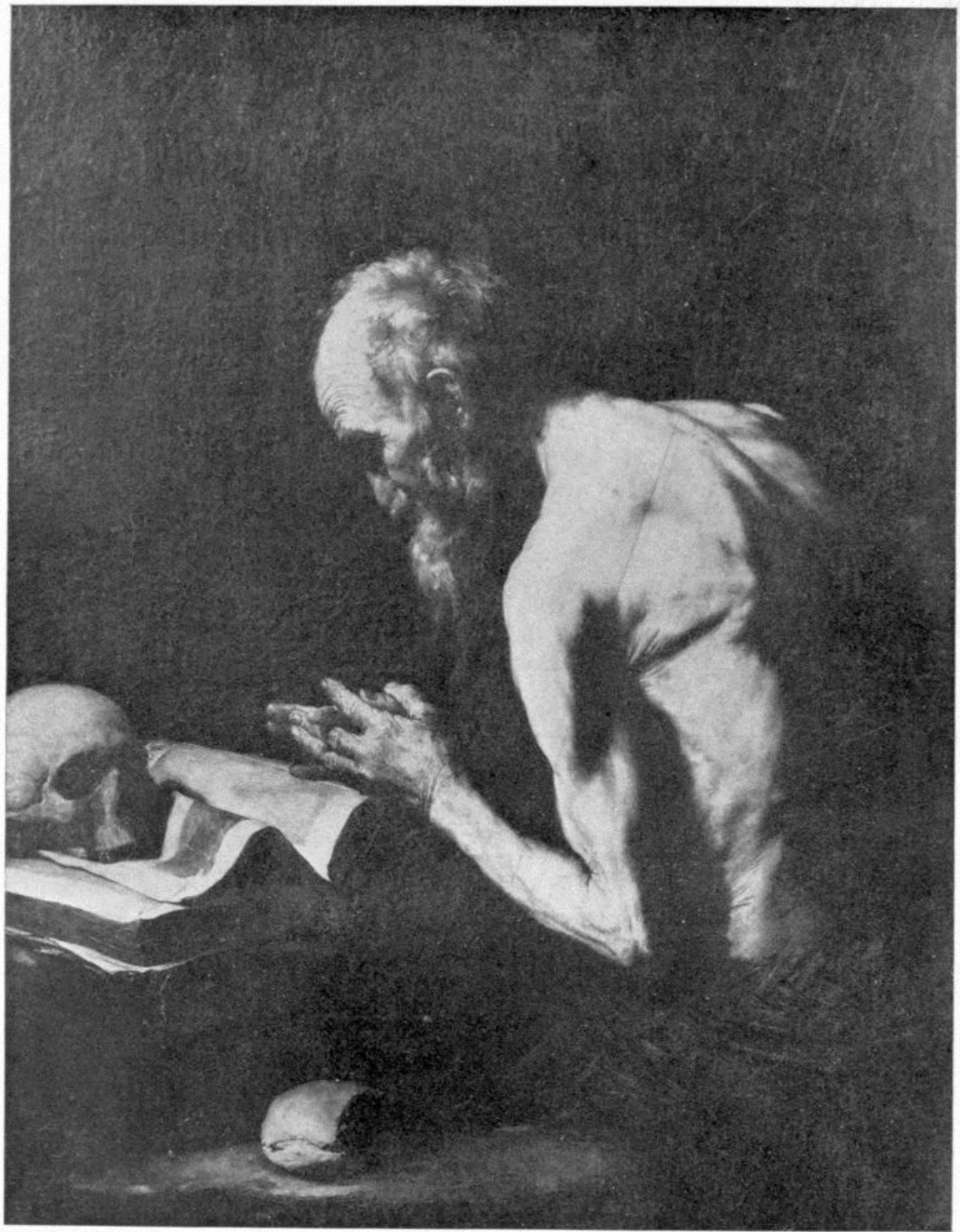
[back](#)



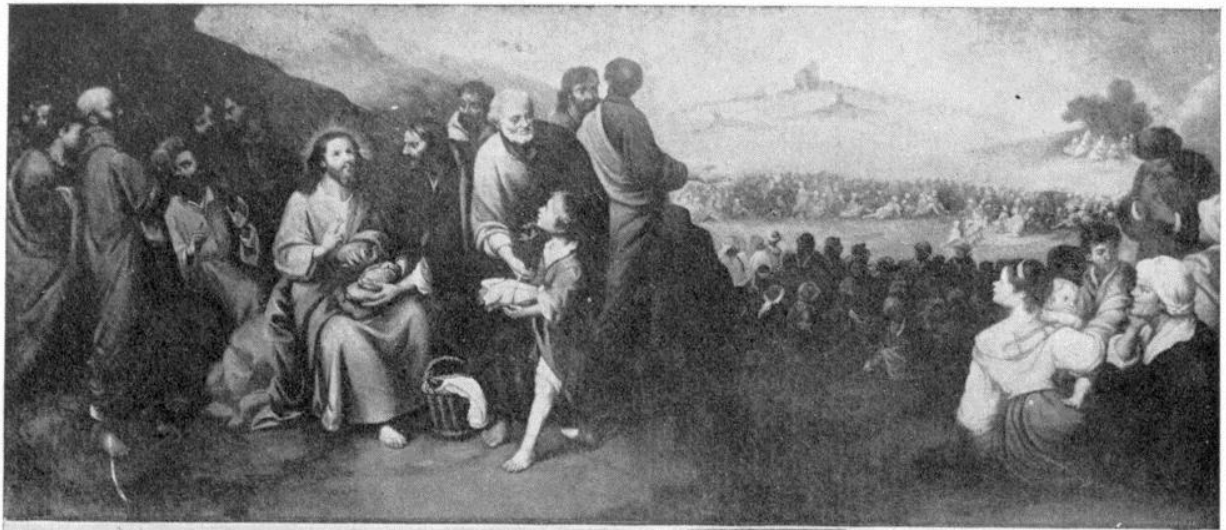
[back](#)



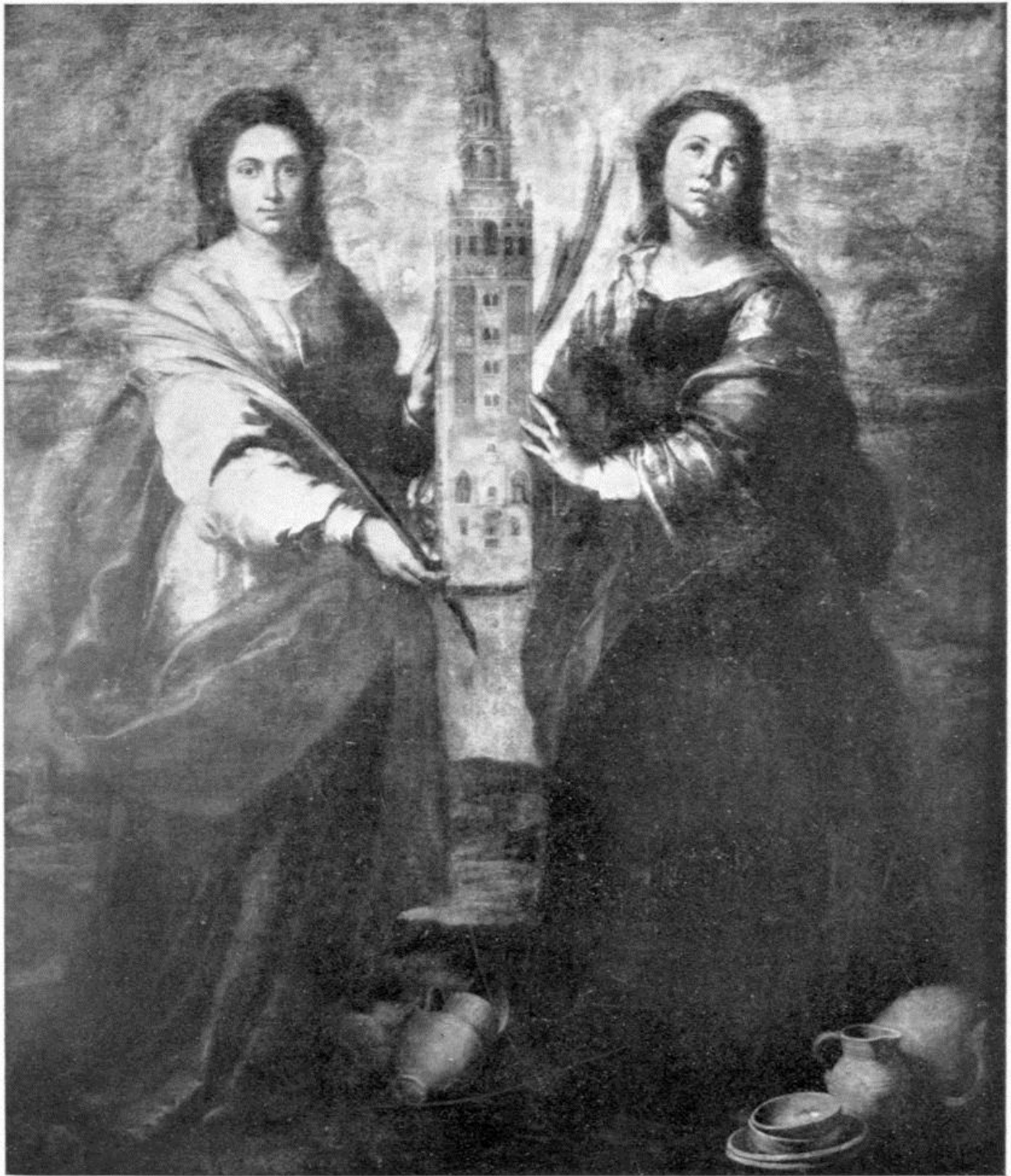
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



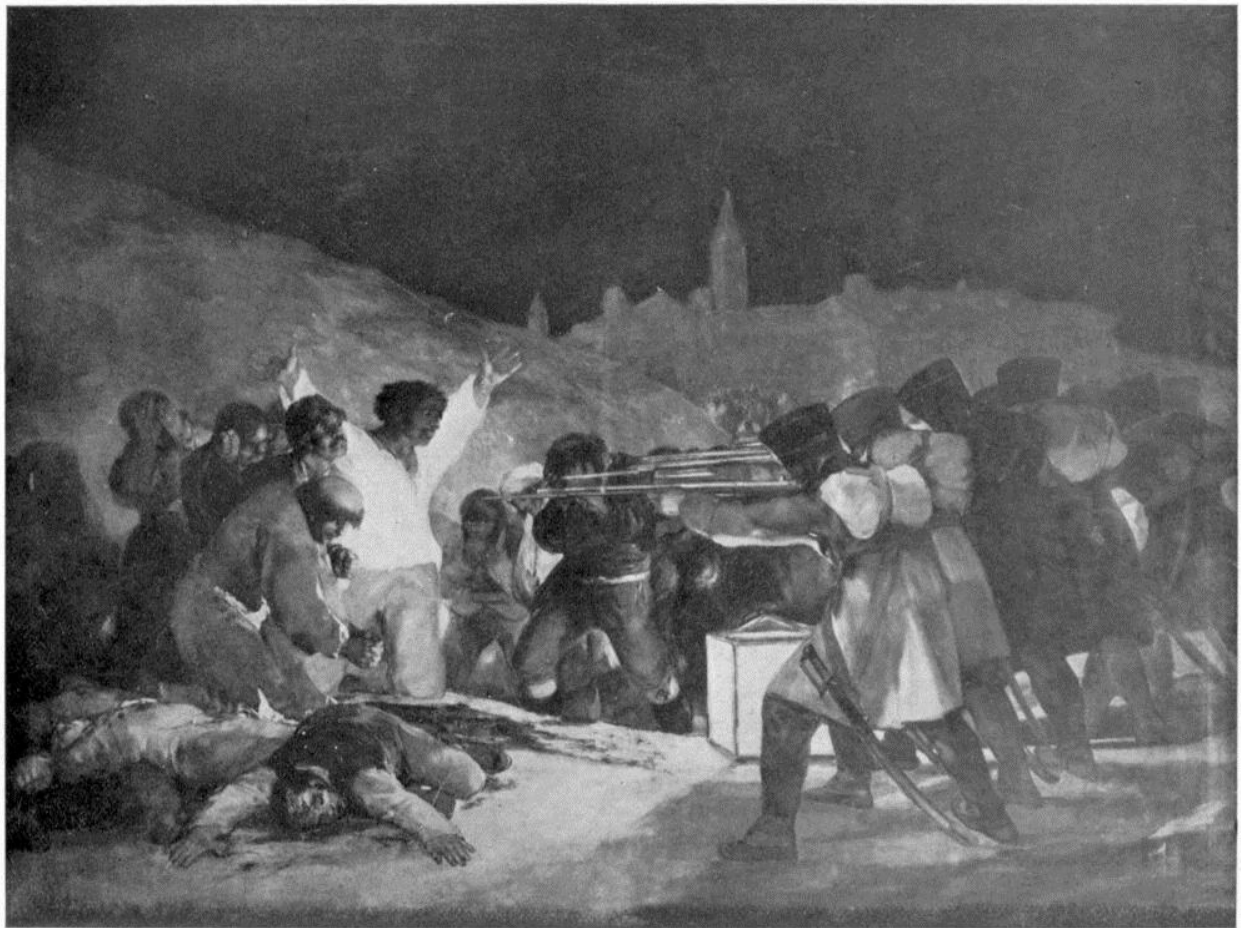
[back](#)



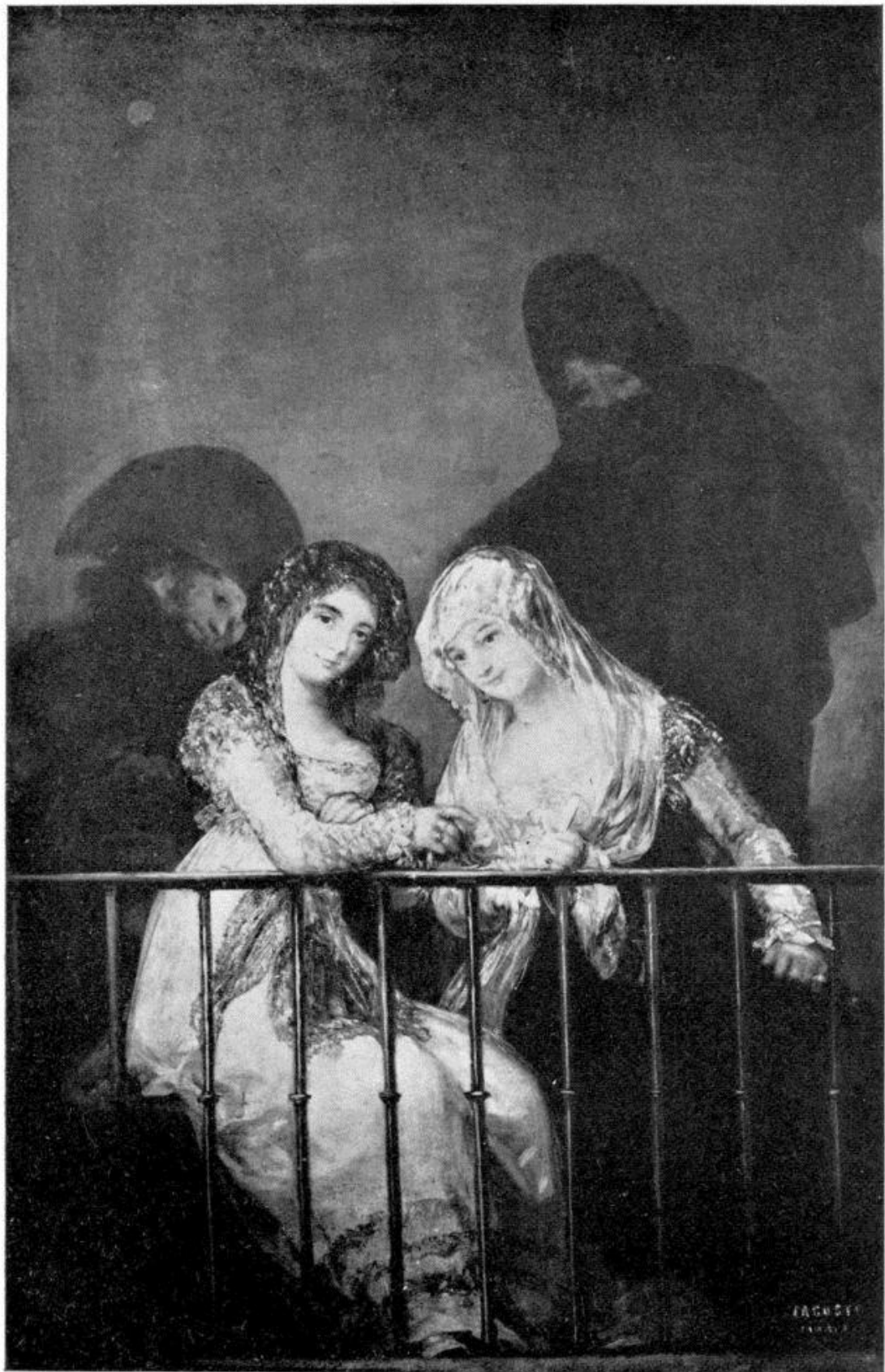
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)